Art. 63 Kf/2

<36635352900017 S

<36635352900017

Bayer. Staatsbibliothek

Zu B. II. S. 106.



„Das Zinsgeld“. Freskobild Masaccio's in der Brancacci-Kapelle zu Florenz.

GESCHICHTE

DER

ITALIENISCHEN MALEREI

VON

J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.

Bayerische Staatsbibliothek München

DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE

BESORGT VON

Dr. MAX JORDAN.

ZWEITER BAND.

(MIT 11 TAFELN, IN HOLZ GESCHNITTEN VON H. WERDMÜLLER, NEBST ANHANG ENTH. FRANCESCO ALBERTINI'S „MEMORIALE" V. J. 1510.)

LEIPZIG

VERLAG VON S. HIRZEL.

1869.

Weg 46/156

Bayerische
Staatsbibliothek
München

VORWORT.

Die 18 Capitel des zweiten Bandes meiner deutschen Bearbeitung von Crowe und Cavalcaselle's Gesch. der ital. Malerei zerfallen den Gegenständen nach in drei Abtheilungen: Cap. I—IX enthält die zweite Reihe der Altflorentiner von Orcagna bis Fra Giovanni di Fiesole nebst einem Nachtrag über die geringeren Giottisten (Cap. X*), — Cap. XI—XV behandelt die Altsienesen von Duccio bis auf Taddeo Bartoli und seine Nachfolger, Cap. XVI—XVIII die Kunstanfänge in Umbrien, den Städten der Romagna und der Lombardei mit Venedig.

Ausführlicher noch als bei Herausgabe des I. Bandes konnten Nachvergleichungen und Ergänzungen beim II. gegeben werden, wobei mich freundliche Mitwirkung von verschiedenen Seiten unterstützt hat. Besonderen Dank spreche ich dem Herrn Dr. Rudolf Schöll in Florenz aus; durch seine gütige Beihilfe wurde die Erfüllung meiner Absicht gefördert, einen Neudruck des Memoriale von Francesco Albertini zu veranstalten, das mit der fortschreitenden Darstellung der florentinischen Kunst immer interessanter wird. Die Anfügung desselben an diese Ausgabe der vorliegenden Kunstgeschichte, welche mein Herr Verleger aufs Bereitwilligste gestattet hat, bedarf bei der Natur und Anlage dieses Werkes Fachgenossen gegenüber

*) Cap. X des II. B. der deutschen Ausgabe entspricht dem I. Cap. des II. B. der englischen.

wol keiner Rechtfertigung, da jener äusserst seltene Katalog über den Bestand der Bildwerke in Florenz am Beginn des 16. Jahrhunderts eine werthvolle Bereicherung der kunstgeschichtlichen Literatur bildet.

Am Schlusse des dritten Bandes, dessen Druck vorbereitet ist, werde ich Künstler- und Ortsnamen-Verzeichniss über sämmtliche drei Theile nachfolgen lassen.

Leipzig, Mai 1869.

Dr. Max Jordan.

Inhaltsverzeichniss.

Zweiter Band.

Altflorentiner von Orcagna bis Fiesole.

Cap. I. Seite

Andrea Orcagna und die Seinigen 1—30

Andr. Orcagna's Universalität (1—4), Fresken in S. Maria Novella (Cap. Strozzi) zu Florenz (4—9), Tafelbilder daselbst und an a. O. (10—14), Tabernakel in Orsanmichele (15). Arbeiten in Orvieto (16—19). Angebl. Fresken im Campo Santo zu Pisa: Triumph d. Todes, Jüngstes Gericht (21—28). Bernardo Orcagna und die anderen Söhne des Cione (29. 30).

Cap. II.

Francesco Traini und Niccola Tommasi 31—38

Traini's Tafelbilder in Pisa (32—36), Niccola Tommasi in Neapel (37), Bernardo Nello di Giov. Falconi (37), Tommaso di Marco (38).

Cap. III.

Agnolo Gaddi und Cennino Cennini 39—55

Agnolo Gaddi's früheste Fresken: Pieve zu Prato, Cap. della sacra Cintola (40—45), Tabernakelbilder bei Florenz (46. 47). Versch. Tafelbilder in Florenz, Berlin etc. (48. 49). Agnolo's Nachahmer (50. 51). Antonio da Ferrara (52), Cennino Cennini (53), Cienni di Francesco (54. 55).

Cap. IV.

Antonio Veniziano 56—68

Stil des Antonio (Longhi) da Venezia: Palermo (57), Lebensbericht (58, 59), Fresken zur Legende des heil. Rainer im Campo Santo zu Pisa (60—63), (Cap. de' Spagnuoli in Florenz 64), Restaurationsarbeiten im Campo Santo (65), Tafel- und Tabernakelbilder (66—68).

Cap. V.

Seite

Gherardo Starnina und Antonio Vite 69—75

Gher. Starnina's Lebensschicksale (69, 70). Die Gemälde der Cap. Castellani in S. Croce nicht von ihm (70 — vgl. dazu S. 447). Antonio Vite von Pistoia (71). Die Fresken im Dom zu Prato (72—74).

Cap. VI.

Masolino 76—94

Masolino's Fresken in Castiglione d'Olona (77—84). Sein Antheil an den Malereien in der Brancacci-Kapelle (85—88), Lebensnachrichten, Aufenthalt in Ungarn (89—91). Angebl. Bilder Masolino's in versch. Gallerien (92—94).

Cap. VII.

Masaccio 95—125

Masaccio's kunstgeschichtl. Bedeutung (95—97). Die Fresken in S. Clemente zu Rom (97—101). Lebensnachrichten (102—4). Seine Fresken in der Cap. Brancacci (Del Carmine) Florenz (104—116). Andere Malereien in S. M. del Carmine und in S. Maria Novella (117—119). Sonstige Malereien in Florenz (121). Angebl. Werke in verschiedenen Gallerien (122—124). Giovanni di S. Giovanni und Andrea di Giusto (124, 125).

Cap. VIII.

Don Lorenzo und andere Künstler des Camaldulenserordens 126—134

Lorenzo Monaco: Bilder in Ceretto, Florenz, Certaldo u. a. O. (127—131). Don Jacopo, Andrea da Firenze, Petrus Dominici (132—134).

Cap. IX.

Fra Giovanni Angelico di Fiesole 135—172

Eintritt Guido's di Pietro da Vicchio und seines Bruders in das Dominikanerkloster und Jugendzeit im Orden (135—138). Charakteristik Fra Giovanni's und seiner Kunst (139—144). Arbeiten in Cortona und Perugia (144—148). Aufenthalt in Fiesole und Uebersiedlung nach Florenz (149—151). Die Fresken in S. Marco (152—158), Arbeiten in S. Domenico zu Fiesole (159). Vereinzelte Werke, Galleriebilder (160—165 vgl. dazu S. 450), Berufung durch Papst Eugen IV. (166). Aufenthalt in Orvieto (167). Thätigkeit in Rom: Fresken in der Kap. Nikolaus des V. Tod des Meisters (168—171). Fra Benedetto (172).

Cap. X.

Seite

Die Giottisten Jacopo da Casentino, Bernardo Daddi, Spinello Aretino, die beiden Gerini, Parri Spinelli und die Bicci 173—204

Beziehung Jacopo's da Casentino zu den Gaddi, Stiftung der florentiner Malergenossenschaft (173—175), seine Arbeiten (176, 177). Bernardo Daddi (177, 178). Spinello von Arezzo: Werke in Arezzo (178—183), Fresken in S. Miniato bei Florenz, im Campo Santo zu Pisa (184, 185), Berufung nach Siena und dortige Fresken (186—188). Verschied. Tafelbilder (189, 190). Niccolò di Pietro Gerini und seine Arbeiten (190—194). Lorenzo di Niccolò Gerini, Werke (194—196). Parri Spinelli (196—198). Marco di Montepulciano (199). Die Familie der Bicci und ihre Werke (199—204).

Die Alt-Sienesen.

Cap. XI.

Duccio, Ugolino und Segna 205—230

Künstlerische Eigenthümlichkeit der Maler von Siena (205—211). Duccio di Buoninsegna (211, 212), sein Dombild in Siena die Majestät (213—220), sonstige echte und unechte Stücke (221—23). Ugolino: Thätigkeit in Florenz und dortige Bilder (224—26). Segna und seine Arbeiten (227, 28). Niccolò di Segna (229, 30).

Cap. XII.

Simone Martini 231—272

Simone Martini's Fresko in Siena (232—36), Bilder in Neapel, Pisa, Orvieto (237—42 u. 251), Fresken in Assisi (242—48), Arbeiten in Siena u. a. O. (248—51). Angebliche Fresken im Campo Santo zu Pisa — Andrea von Florenz — (252—255). Angebl. Malereien in der spanischen Kapelle in S. M. Novella zu Florenz (256—260). Simone's Uebersiedlung nach Avignon (260, 61). Die Freskocyklen in der Kathedrale und den Kapellen des päpstlichen Palastes zu Avignon (262—69). Verschiedene Tafelbilder (270, 71). Donato, Simone's Bruder, Schulbilder (272).

Cap. XIII.

Lippo Memmi, Barna und Luca Thome 273—288

Lippo Memmi's Fresken und Miniaturen in S. Gimignano (273—76). Verschied. Tafelbilder (276—79). Barna's Arbeiten in Arezzo und S. Gimignano (280—84). Luca Thome (284—87). Lippo Vanni und Giacomo del Pellicciaio (287, 88).

Cap. XIV.

Seite

Die Lorenzetti und ihre Schule 289—325

Pietro Lorenzetti: Werke in Siena, Città di Castello, Rom, Arezzo u. a. (289—296). Fresken in Assisi (297—301), Darstellungen des Einsiedlerlebens im Campo Santo zu Pisa (301—303). Versch. Galleriebilder unter Pietro Lorenzetti's Namen (303, 304). — Ambruogio Lorenzetti: Freskenwerke in S. Franc. zu Siena (305, 6). Akad. in Florenz u. a. (307). Wandgemälde im Stadthause zu Siena: Allegorien des guten und schlechten Regiments (308-316). Kleinere Arbeiten in Siena u. a. O. (316—318). — Bartolo di Maestro Fredi und seine Werke (318—322). Andrea Vanni (322—325).

Cap. XV.

Taddeo Bartoli und seine Nachahmer 326—348

Taddeo Bartoli's Arbeiten für Pisa und Siena (326—331), in Montepulciano, S. Gimignano, Perugia (331-34), Fresken im Stadthaus zu Siena (335—337), in Volterra (338). — Martino Bartholomei, Antonius de Cassiano, Giov. di Piero (340—344), Gregorio Cecchi, Turino Vanni (345, 346), Gera, Gettus Jacobi, Cecco di Pietro, Giov. del Gese (347, 348).

Die ältesten Maler Umbriens, der Romagna und Lombardei.

Cap. XVI.

Die umbrische Schule und die Maler von Gubbio, Fabriano und den Marken 349—369

Oderisio d'Agobbio: Spuren seiner Thätigkeit (350, 51). Guido Palmerucci: Wandmalereien in Gubbio (352—55), angebl. Bilder in Cagli (356, 57); Alegretto Nuzi da Fabriano: beglaubigte Tafelbilder in Rom, Fabriano, Berlin u. a. O. (358—62), Wandgemälde in Alegretto's Weise (362, 63). Francescuccio Ghissi von Fabriano (364). Bartolomeo oder Meo in Perugia (365, 66). — Kunstanfänge in Orvieto: Ugolino di Prete Ilario (167, 68). Künstl. Reste in andern Städten der Marken (368, 69).

Cap. XVII.

Die Maler von Bologna, Modena, Ferrara 370—392

Franco und Vitale Bolognesi (371, 72), Andrea da Bologna, Lippo Dalmasii, Simone de' Crocifissi und Cristoforo (373—76), Jacopo degli Avanzii und Jac. Pauli (376—79). Geringere Alt-

Seite

Bolognesen (380, 81). — Tommaso von Modena: Arbeiten in Italien und Deutschland (381—83), Barnaba von Modena (383—86). — Aelteste Ferraresen: Gelasio u. A. (386—90), Trecentistenarbeiten in Pistoia u. Prato (391, 92).

Cap. XVIII.

Die Maler in Verona, Padua, Mailand und Venedig . . 393—429

Aelteste Bildwerke Verona's. Turone (393—94). Altichieri: Kapelle S. Felice in Padua (395—400), die Kapelle S. Giorgio (401—4), Autorschaft Altichieri's oder Avanzo's (405—7). Giusto di Giov. Menabuoi (408—10). Die ältesten Malereien im Salone zu Padua (411. 12). Guariento (412—15). Früheste Malereien in Mailand, die Michelino, Leon. de Bisuccio (415—18). Pavia, Parma und Piacenza: Bartolin u. A. (418—20). Kunstdenkmäler in Friaul (420—21). Stefano di S. Agnese, Semitecolo, Nicol. Petri (Paradisi), Bartolomeus und Chatarinus von Venedig (425—29).

Anhang:

Francesco Albertini's Memoriale v. J. 1510 nebst Anmerkungen 431—446

Nachtrag zu Band II 447—450

Berichtigungen zu Band I 451—452

VERZEICHNISS

der Abbildungen zum II. Bande:

1. Triumph des Todes, Freskobild im Campo Santo zu Pisa . zu Seite 21
2. Herodes und Salome, Freskobild Masolino's in Castiglione d'Olona . zu „ 81
3. Perspektive der Brancacci-Kapelle in S. M. del Carmine zu Florenz . zu „ 104
4. Sündenfall und Vertreibung, Fresken in der Brancacci-Kapelle von S. M. del Carmine in Florenz zu „ 105
5. Das Zinsgeld, Freskobild Masaccio's in der Brancacci-Kapelle zu Florenz , ... zu „ 106
6. Judas verkauft den Herrn und Christi Einzug in Jerusalem. Von den Schrankgemälden aus der Annunziata, jetzt in der Akad. d. K. in Florenz zu „ 150
7. Bestattung des heil. Benedikt, Freskobild Spinello Aretino's in S. Miniato bei Florenz zu „ 184
8. Die Marien am Grabe. Aus Duccio's „Majestät", Dombild in Siena . zu „ 218
9. Tafelbild Simone Martini's in d. Royal Institution zu Liverpool zu „ 270
10. Allegorie des Regimentes, Freskobild von Ambruogio Lorenzetti im Palazzo pubblico zu Siena zu „ 308
11. Martyrium des heil. Georg, Freskogemälde in der S. Georgs-Kapelle am Santo zu Padua zu „ 402

Bayerische Staatsbibliothek München

ERSTES CAPITEL.

Andrea Orcagna und die Seinigen.

Nicht unbedeutenden Rang beanspruchen unter den italienischen Künstlern des vierzehnten Jahrhunderts die Goldschmiede. Ihre kostbaren Arbeiten fanden auf Kirchenaltären, in Fürstensälen und in den Prunkzimmern des reichen Bürgerthums überall Verwendung, aber der Werth des Materials erklärt hinlänglich, dass von getriebenem oder gegossenem Gold- und Silbergeräth so wenig auf uns gekommen ist. Vermöge ihres ausgebreiteten Credits waren die florentinischen Handelsherren die Bankiers der meisten europäischen Fürsten, aber in Florenz selbst stand wie im übrigen Continent die Masse des umlaufenden edlen Metalls sehr häufig in Missverhältniss zur Nachfrage. Daher kam es, dass seit dem vierzehnten Jahrhundert fast alle grossen Unternehmungen mit ungenügenden Fonds begonnen wurden und in Folge dessen die Verpfändung der Schmucksachen und Geräthschaften die regelmässige Hilfsquelle der Fürsten bildete. Misserfolg eines Feldzugs, eine verlorene Schlacht oder ein projectirtes Unternehmen entschied fast alle Mal auch das Geschick massenhafter Gold- und Silberarbeiten, und wenn der Niedere den Ring einer werthvollen Kette zu Geld machte, liess der Herzog oder der Podestà Service, Leuchter, Statuetten u. dgl. in den Schmelztiegel wandern, um seine Kasse zu füllen.

Diesem gemeinen Nothgesetz sind die meisten Prachtstücke florentinischer Goldschmiedekunst erlegen, und auch von dem

berühmten Cione ist uns nichts erhalten als der silberne Altartisch im Baptisterium S. Giovanni,[1] der laut der Inschrift im Jahre 1366 begonnen und nach und nach von verschiedenen Händen vollendet wurde. Cione, welcher Antheil an dem Werke hatte, vererbte sein künstlerisches Streben auf eine zahlreiche Nachkommenschaft, und wie sich oftmals in jener Zeit in den Kindern das Talent der Väter steigert und erweitert, so finden wir unter ihnen Architekten, Bildhauer und Maler vertreten und zumeist Männer von ungewöhnlicher Bedeutung. Neben Ristoro, Jacopo und Matteo hören wir von Bernardo, dem ältesten der Brüder (nach Vasari), der unter dem Jahre 1343 in der Corporation der Barbiere und Chirurgen und 1364 (oder 65) als Nardo Cioni in der florentinischen Malergilde erscheint;[2] bei weitem der hervorragendste jedoch war Andrea „L'Arcagnolo", wie man ihn bei Lebzeiten nannte, nachmals verewigt unter der dialektisch verstümmelten Form dieses Beinamens: als Orcagna.

Orcagna hat zwar mit Giotto nie in unmittelbarer Beziehung gestanden, aber er gehört unter die Zahl der Künstler, welche

[1] Der lebensgrosse silberne Kopf im florentiner Dom, Reliquienbehälter für Ueberbleibsel des heil. Zanobius, den Vasari II, 11 erwähnt, war nicht von Cione, sondern von Andrea Arditi (vgl. Anm. 5 zu Vas. a. a. O.).

[2] S. Vas. II, 123 und Gualandi, Memorie delle belle arti, Bologna 1842, Serie VI, 186. Sein Testament ist aus dem J. 1365, vgl. Gaetano Milanesi und Passerini: Del ritratto di Dante Alighieri, Florenz 1865. Hier stellt G. Milanesi auch das Datum 1343 für die Immatrikulation in die arte degli Speziali fest, die gewöhnlich 1358 gegeben wird. Für die Aufnahme in die Malergenossenschaft gibt er das Jahr 1365, während Gualandi 64 hat. — Ristoro war caput magister im Uffizio del Fuoco zu Florenz während der grossen Epidemie d. J. 1350 (vgl. Gaye, Carteggio I. p. 500); ferner wird er in d. J. 1364, 70, 76 und 88 unter den „Signori" aufgeführt (Anm. zu Vas. II, 122) und im Jahre 1369 unter den „Uffiziali della guerra", vgl. Gaye, a. a. O. I, 523; ibid. 517 ist sein Name ebenfalls in Florenz bei Abschätzung einiger zum Zweck der Herstellung eines Vorlagers (Schutzbaues) am S. Frediano-Thore expropriirter Häuser genannt. — Jacopo war Bildhauer und arbeitete nach Modellen seines Bruders Andrea; ausserdem wird er als Bauführer des Thurmes und Thores von S. Piero Gattolini und als Verfertiger des Modells zu einem Pferde genannt, das nachher vergoldet und im florentiner Dom oberhalb des nach der Zanobius-Brüderschaft führenden Thores aufgestellt wurde; jetzt befindet es sich im Lagerhause des Doms (vgl. Anm. I zu Vas. II, 136). 1387 wurde Jacopo in der florentiner Malergilde zünftig (s. Gualandi, a. a. O. Ser. VI, 184). — Matteo, oft, wie in Orvieto, gemeinschaftlich mit Andrea thätig, war seines Zeichens Architekt; von ihm soll später noch die Rede sein.

gleichwol am meisten in seinen Geist eingedrungen und seinen Impulsen gefolgt sind. Er war Maler, Bildhauer und Architekt und in allen diesen Fächern Meister; was ihn jedoch ganz besonders hoch stellt, ist die Genialität, mit welcher er die grossen Kunstgesetze des Vorgängers nicht blos einzeln erfasste und befolgte, sondern sie in sich vereinigend den Künsten neuen Aufschwung gab. Denn er tritt in einer Zeit auf, wo durch die Gaddi und Andere die malerische Tradition der Schule schon sehr gelitten hatte; ihnen gegenüber findet er das Maass von Wahrheit und Natur wieder, welches Giotto's einfache Grossheit bedingt, und tilgt mit seinem eigenen freien Schaffen die Mängel, durch welche sich gerade die unmittelbaren Schüler Giotto's von ihrem Meister zu entfernen begannen.

Die Natur hatte ihn mit universeller Begabung ausgestattet; wäre die Perspektive zu seiner Zeit schon Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntniss gewesen, so würde er neben den allerersten Grössen seines Vaterlandes stehen. Das Lob, den Giotto im Ausdruck perspektivischer Wirkung übertroffen zu haben, verschwendet Vasari, ohne uns überzeugen zu können, an Stefano Fiorentino und Giottino; Orcagna allein aber ist es, der es in Wahrheit verdient; denn soweit rein praktische Beobachtung der Wirklichkeit nahe kommen kann, so weit hat er es in ihrer Wiedergabe gebracht; einzelne seiner Figuren zeigen kühne Verkürzung. In den Fresken prägt sich nach dieser Richtung der Stempel seines Geistes schärfer aus, als in den Staffeleibildern; um so beklagenswerther ist, dass die Wandmalereien das Schicksal aller übrigen Kunsterzeugnisse Italiens aus dem vierzehnten Jahrhundert getheilt haben. Indess wie wenig Denkmäler solcher Art auch gerettet sind, welche dem ungeübten Auge den vollen Werth der Leistung deutlich machen, dem Scharfblick der Forschung bietet sich dennoch ein ansehnliches Feld.

Versucht man trotz der vielfachen Schäden, welche die Zeit angerichtet, sich ein Gesammtbild von den Leistungen Orcagna's zu machen, um ihn mit Giotto, dem einzigen ebenbürtigen Kunstgenossen, zu vergleichen, so begegnet man bei ihm zuerst dem Ausdruck reicheren religiösen Gefühls und dem Hange zu mystischer

Versenkung, welche Fra Angeliko später bis zur Schwärmerei steigerte. Orcagna's Kunstrichtung bildet das Mittelglied zwischen Giotto einerseits und Masolino und Masaccio andrerseits; ist er in seinen grössten Eigenschaften Schüler der Florentiner, so erkennt man in den feineren Zügen den Einfluss der Sienesen Simone und der Lorenzetti, eine Verbindung, vermöge deren die altflorentinische Herbigkeit gemildert erscheint, die Strenge der Formgebung durch volleren Gemüthsinhalt zum Adel der Erscheinung erhoben wird. Er wurzelt viel zu fest in dem Boden der heimischen Kunst, um sich von sienesischer Manier abhängig zu machen; nur was ihm adäquat ist, eignet er sich an; denn wenn er auch zuweilen die Zartheit des Ausdrucks anstrebt, welche die Künstler der Nachbarstadt charakterisirt, niemals verfällt er in ihre Uebertreibungen.

Vasari's Angabe, dass Andrea Pisano sein erster Lehrer gewesen sei, kann unbedenklich angenommen werden; Orsanmichele ist Zeugniss genug dafür; in der That wird kaum ein Künstler zu finden sein, der in so hohem Grade berufen schien, Ernst und Grösse in Orcagna's Stil auszubilden, als eben Andrea mit seinem verständnissvollen und gewissenhaften Studium Giotto's. Unsicherer ist dagegen, wer ihn in der Malerei unterrichtet haben mag; vielleicht hat Vasari auch hierbei Recht, wenn er Orcagna's Bruder Bernardo nennt. Jedenfalls war das Hauptverdienst seiner Leistungen in diesem Fache, dass er die dramatische Kraft florentinischer Compositionsweise mit der Zartheit der sienesischen Färbung zu vereinigen wusste, wie es am lehrreichsten in S. Maria Novella vor Augen steht. Damit war in der That ein wichtiger neuer Schritt gethan, und die Zeitgenossen sind sich dessen wohl bewusst gewesen; schon damals galt er für den grössten Maler seit Giotto's Tagen.[3] Wenn Taddeo Gaddi dagegen der Meinung gewesen zu sein scheint, dass die Malerei nach seines Meisters Tode im Rückgang begriffen sei, so konnte er diese Bemerkung doch nur von sich und Seinesgleichen machen, die eben blosse Nachahmer waren. Das geht aus den Künstler-

[3] Vgl. Sacchetti, Novella CXXXVI.

gesprächen in S. Miniato hervor, von denen der Novellist Sacchetti zu erzählen weiss. Dort nämlich soll Orcagna — damals Capo maestro von Orsanmichele — nach gemeinschaftlichem Mittagsessen, wobei ein guter Trunk nicht fehlte, zum Stoff der Unterhaltung die Frage aufgeworfen haben, „wen man nach Giotto wol als den besten Meister in der Malerei bezeichnen dürfe?“ — und Keiner hätte daran gedacht, auf den Fragsteller selbst hinzuweisen, der ja den grössten Anspruch darauf hatte. Ohne Zweifel aber war sein Name damals wohlbekannt. Hatte er doch den ganzen Chor sowie eine Kapelle mit dem Altarstück in S. Maria Novella, jenen für die Familie Ricci, diese für die Strozzi gemalt, dann im Jahre 1358 den Ruf als Werkmeister der Mosaiken im Dom zu Orvieto erhalten, und auch bereits die Statuen und Reliefs begonnen, welche zum Schmuck des Tabernakels in Orsanmichele bestimmt waren.

Die Urkunden von S. Maria Novella sagen nichts über den Zeitpunkt, wann Orcagna die Fresken im Chor ausführte;[4] zu Grunde gegangen sind sie wahrscheinlich infolge des Unwetters vom Jahre 1358[5]. Entstellte Ueberreste derselben hielten sich noch hundert Jahre lang, bis endlich Ghirlandaio berufen wurde, sie durch neue zu ersetzen, wobei er manchen Gegenstand wiederholte, der bereits von seinem grossen Vorläufer behandelt war.

Ebenso wenig wissen wir über die Entstehungszeit der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Kapelle Strozzi, doch mag dieselbe älter sein als das Altarstück, welches im Jahre 1357 fertig wurde. Sie füllt die dem Eingang gegenüberliegende Wand und ist so gegliedert, dass die verschiedenen Momente die Seiten des in steilem Spitzbogen abschliessenden Fensters der Kapelle decken.

Orcagna stellt hier den Heiland nicht, wie gewöhnlich, in der Glorie oder von Engeln getragen dar, sondern am Himmel halb in Wolken verhüllt und majestätisch empor schwebend, um Segen und Fluch zu spenden. Er trägt das Diadem als Zeichen göttlicher Macht, im Uebrigen die rothe Tunika und den blauen Mantel, wie es her- Cap. Strozzi. S. Maria Novella.

[4] Baldinucci, Opere, IV, 395, nimmt das Jahr 1350 an, aber ohne Gewähr.

[5] Ebend. 396.

kömmlich war.[6] Sein Nahen wird von zwei himmlischen Herolden verkündet, deren Hörner die grosse Stunde tönen. Vier Engel mit den Symbolen seines Martyriums begleiten ihn. Unter dem Weltrichter zur Linken kniet Maria, Verehrung und Begeistigung im Blick, die Arme über dem Busen gefaltet, in weissem Gewande. Sie bildet das Haupt der in Doppelreihe knieenden 6 Apostel, während den übrigen an der andern Seite des Fensters Johannes der Täufer vorsteht, der Antlitz und Arme ekstatisch zum Heiland emporhebt. — Wolken, welche diesen heiligsten Gestalten zur Basis dienen, trennen den Paradiesgipfel von den unterhalb sich anreihenden Patriarchen, Propheten und Prophetinnen; unter ihnen Noah, der die Arche hält, Moses, Abraham, Heilige und Blutzeugen der Urkirche, ein Cardinal, Könige und Fürsten, deren Seligkeit an noch tieferer Stelle durch eine tanzende Frauengruppe mit einer Betenden daneben symbolisirt ist. In der Ecke des Vordergrundes hilft ein Engel einem der Erwählten bei der Auferstehung aus dem Grabe. — Die Verfluchten, rechts seitwärts, unterhalb Johannes des Täufers, zerreissen sich die Kleider, knirschen mit den Zähnen und offenbaren in verschiedenen Geberden Verzweiflung; die Frauen unter ihnen bewahren in Kampf und Qual den Anstand ihres Geschlechts. Als Gegenstück zu den Tänzerinnen der linken Seite ist hier eine Frauengruppe hinzugefügt, die in stillem Schmerze dem verlorenen Paradiese nachsinnt, während das Ganze mit einem Dämon abschliesst, wie er in der Ecke des rechten Vordergrundes einen der Verdammten mittels des Strickes zur Hölle hinabzerrt, deren Darstellung die benachbarte Wand füllt. —

Jugend und weihevoller Anstand sind in dieser Christusgestalt ausgedrückt, Ruhe und Sinnigkeit in dem Antlitz der Jungfrau, während aus den wilden Zügen des Täufers die Leidenschaft des Wüstenpredigers spricht. Die Apostel sitzen voll Würde und Grösse, in weite Gewänder gehüllt, je mit ihrem Attribut begabt, Petrus mit den Schlüsseln als Nächster neben Maria. Die Gruppen der gekrönten Häupter und Würdenträger sowie der Tanzenden zur Seite lassen sich bei dem jetzigen Zustande des Fresko's nicht im Einzelnen charakterisiren, aber in den geschmeidigen Figuren der Letzteren erkennt man die Originale der gleichartigen Darstellungen, welche den Bildern Fiesole's so hohen Reiz verleihen. Orcagna's feiner Sinn für die innere Anordnung der Compositionen und ihre symmetrische Auftheilung in dem gegebenen

[6] Die Farbe hat sehr gelitten. Auch der ganze untere Theil des Bildes ist so stark beschädigt, dass man nur noch von den Umrissen der Figuren und den Hauptzügen ihrer Bewegungen reden kann.

Raum offenbart sich hier durchweg, ohne dass dabei eine andere Eigenthümlichkeit des Ganzen leidet, welche dasselbe als bewegte Vision erscheinen lässt. — Im Typus der verschiedenen Köpfe herrscht Natur und Individualität; die Engel sind bei aller Kraft der Bewegung anmuthige und schön proportionirte Figuren, die wirklich fliegen können. Das Bemerkenswertheste an ihnen aber sind die verkürzten Ansichten; sie entbehren zwar des exakten Studiums, aber die Zeichnung kommt der Richtigkeit so nahe, als es die damalige Erkenntniss nur immer erlaubt. Jedenfalls konnten Stefano oder Giottino zu derselben Zeit hierin nicht mehr leisten, selbst wenn man ihnen Vasari's Prädikat lässt, wonach sie bis zu einem gewissen Grade Meister der Perspektive waren. Von klarer Einsicht und feinem Geschmack zeugt die Wahl der Körperverhältnisse bei seinen Figuren; Leben und Bewegung, Anmuth und Biegsamkeit ist allen eigen und sie stehen mit sicherem Tritt fest auf ihrem Boden. Bekundet sich hierin sowie in der Anlehnung seiner Gebilde an die wirkliche Natur die Verwandtschaft mit Giotto, so liegt in der Weise, wie die Formen umschrieben und völliger wiedergegeben sind, ohne dass die Einzelheiten dem Gesammtausdrucke geopfert werden, ein Fortschritt darüber hinaus. Hände, Füsse und alle sonstigen Gliedmassen stimmen, wie bei Giotto, allenthalben mit dem übrigen Körper überein, aber sie sind besser studirt. Die Gewandung behält die alte Einfachheit und Breite, welche die eingeschlossenen Gestalten verständig und entsprechend hüllt, der Umriss, schlicht und fest, zeugt von genauer Kenntniss aller Theile. In der Farbe vereinigen sich Leuchtkraft und Milde, entschiedene Licht- und Schattenführung mit Durchsichtigkeit. Durch reichliche Vertheilung des Halbtons erlangen Orcagna's Figuren einen Grad von Körperlichkeit, der bei Giotto noch nicht zu finden ist; sein Carnat hat vermöge naturwahrer, gutverarbeiteter Farbe wohlgefälligen Gesammtausdruck. Und neben Modellirung und plastischer Ausprägung fehlt seinen Figuren auch die Fühlung der Atmosphäre nicht; wie sein künstlerischer Takt sich den Ergebnissen der Linienperspektive näherte, leitete er ihn zu schärferer Beobachtung und Vervollkommnung der Luftperspektive an. So

ist in der That die Summe künstlerischer Fortschritte, welche seine Zeit aufzuweisen hat, in ihm vereinigt. —

Rechts und links von dem Hauptbilde, dessen Eigenschaften diese Charakteristik begründen, hat Orcagna das Paradies[7] und die Regionen des Inferno gemalt.

Cap. Strozzi. S. Maria Novella. Hoch oben in der Mitte, links vom Eingang, thronen Christus und Maria; er in jugendlicher Gestalt, die Krone auf dem Haupte und das Scepter in der Hand;[8] die Mutter in ruhevoller Haltung, weissgekleidet, die Arme über der Brust gekreuzt. Die Wolken des Innenhimmels, die ihren Hochsitz tragen, theilen nach unten und zur Seite Bogenreihen ab,[9] auf welchen, bestrahlt von den farbigen Zonen des Himmelslichtes und kriegerisch angethan, rothe Seraphim und blaue Cherubim in Gebet nach der Erscheinung des Erlösers zugewendet stehn. Tiefer, zu den Seiten zweier im Mittelpunkt angebrachter musicirender Engel[10] dehnen sich die Kreise der Himmelshierarchie: Apostel, Propheten, Heilige und Märtyrer, Letztere mit ihren Emblemen und je von ihren Schutzengeln begleitet, welche theils Instrumente spielen, theils singen oder beten. Noch weiter unten schliesst sich ein Tanzreigen von Männern und Frauen auf wolkigem Grunde an, welcher wiederum Reihen weiblicher Heiliger, ohne Schutzengel, mit deutlich ausgeprägten Attributen auseinanderhält. In der Ecke des Vorgrundes endlich sieht man einen Engel, der ein Weib ins Paradies geleitet.

So weit dieses umfassende Werk ursprünglichen Charakter bewahrt hat, steht es auf gleicher Stufe mit dem Jüngsten Gericht.[11] Ueber die Insassen des Paradieses ist wahrhaft himmlische Ruhe ausgebreitet, die grossartig schönen Engelgestalten am Fusse des Throns, an Körper und Seele gleich melodisch

[7] Der Schwamm in der Wand und infolge dessen die Restauration haben das Bild sehr entstellt.

[8] Sein blauer Mantel ist stark entfärbt.

[9] Die zur Rechten zeigen arge Beschädigung.

[10] Die Mäntel Beider sind frisch gemalt.

[11] Man kann hier, ehe man zum Urtheil über den Werth der Leistung gelangt, nicht sorgfältig genug prüfen. Am besten erhalten sind die oberen Theile der Bögen mit den Cherubim (rechts); dagegen haben die Kreise der Heiligen unmittelbar darunter die schlimmste Unbill erfahren. Bei den zahlreichen im Vordergrunde rechts auf Wolken stehenden Heiligen ist kein einziges Gewand ohne Reparatur geblieben; bei denen auf der linken Seite sind viele Köpfe entfärbt, andere aufgemalt, noch andere neu. Die Mittelgruppe im Vorgrund ist so stark verändert, dass hier, wo es ursprünglich gewiss nicht an interessanten Anspielungen auf Zeitgenossen gefehlt hat, jetzt nur noch Umrisse einzelner Köpfe sichtbar sind.

bewegt, scheinen ganz dem Klange ihrer Musik hingegeben; Wonne der Beschaulichkeit leuchtet von den Angesichtern der Auserwählten und lässt den holdseligen Geist ahnen, der nachmals in Angeliko den höchsten Ausdruck fand. Hier jedoch behauptet sich mehr von der männlichen Empfindung und Kraft Giotto's; der ganze Vortrag des Gemäldes bezeichnet am besten die Verbindung florentinischer Grossheit und sienesischer Milde, die den Stil Orcagna's charakterisirt.

Das Inferno, welches Ghiberti[12] Orcagna's Bruder Bernardo zuschreibt,[13] hat sehr beträchtliche Ueberarbeitung erfahren. Die Absicht des Arrangements kann nur aus der Topographie von Dante's Hölle erläutert werden, deren Schlünde (Bolge) sie genau wiedergibt.

Anziehender und freier ist die Dekoration der Decke.

In herkömmlicher Weise diagonal eingetheilt zeigt sie im Mittelpunkte das Wappen der Strozzi, um welches die Evangelistensymbole gruppirt sind. Die Ornamente tragen symbolische Figuren der Tugenden, die 4 Medaillons inmitten der dreieckigen Ausschnitte Porträts von Dominikanermönchen, unter denen Thomas von Aquino hervorragt, und welche neben sich allegorische Gestalten des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe, Tapferkeit und Gerechtigkeit haben. Cap. Strozzi. S. Maria Novella.

Die Pfeiler des Eingangsbogens, an dessen Stirn der Stammbaum der Stifterfamilie gemalt ist, ziert der Kopf des heil. Thomas, darüber die (fast gänzlich zerstörte) Gestalt des Augustinus, dann Hieronymus und Dominikus (letzterer wieder sehr durch Auffrischung entstellt), ein schöner Ambrosius und endlich Gregor.

Die drei Hauptdarstellungen des Innenraumes ruhen auf einem gemalten Sims, welcher weissen Marmor vorstellen soll und von fingirten Pilastern getragen ist; die Mitte der viereckigen Zwischenfelder, welche diese absetzen, nehmen Medaillons mit grau in grau gemalten Köpfen ein. — Die Glasmalerei des Fensters zeigt wieder den heil. Thomas, welcher einen Kopf hält, von dem aus Strahlen auf das

[12] Im zweiten Commentar, s. Vasari vol. I, p. XXIII.

[13] Die Autorschaft Andrea's wird auch von neueren Kritikern preisgegeben, vgl. u. a. Burckhardt, Cicerone; dagegen aber Schnaase, Gesch. d. bild. K., VII, 431. Richa, Chiese vol. III, 71 stösst sich an den vielen läppischen Motiven (baie) der Darstellung und an den Nuditäten, die, wie er sich ausdrückt, so wenig zu der Heiligkeit des Ortes, wie zur furchtbar ernsten Natur des Gegenstandes stimmten.

Kirchenmodell in seiner andern Hand fallen[14]. Eine zweite Malerei in Glas oberhalb der Figur und des Wappens der Strozzi stellt die Jungfrau mit dem Kinde dar.[15]

Diese Arbeiten waren vermuthlich vollendet, als Tommaso di Rossello Strozzi im Jahre 1354 bei Orcagna das Altarbild für die Kapelle bestellte, welches binnen zwanzig Monaten zu liefern war. Bestätigt wird dieser Umstand durch eine Familienurkunde, laut deren der Künstler die contraktlich bestimmte Frist nicht innegehalten hat.[16] Und wirklich lehrt uns die Inschrift des Altarbildes selbst („Añi Dñi MCCCLVII. Andreas Cionis de Florentia me pinxit.“), dass es sich so verhielt.

Cap. Strozzi. S. Maria Nov. Altarbild.

Das Gemälde besteht aus 5 auf einer dreitheiligen Predelle ruhenden Nischen: Unter einem roth und blauen Prisma, welches mit Seraphim und Cherubim erfüllt ist, thront Christus und reicht mit der Rechten dem heil. Thomas das Evangelium, mit der Linken dem Petrus die Schlüssel. Beide knieen; sie sind als Vertreter der Wissenschaft und des Regiments der Kirche gedacht, haben Engel mit Musikinstrumenten neben sich und werden überdies von anderen Heiligen assistirt: Thomas ist von Maria geleitet, zu deren rechter Hand die hl. Katharina und Michael stehen, dem Petrus ist Johannes der Täufer zur Seite gestellt, der wieder links die Heiligen Laurentius und Paulus neben sich hat.[17] — In der Predelle sind zu den Seiten eines Mittelbildes (Petrus, wie er durch den Heiland aus dem Meere gerettet wird)[18] zwei Scenen aus einem Heiligenleben dargestellt: links sieht man die Celebration der Messe, rechts einen sterbenden König, eine Menge Wehklagender rings um sein Bett; an der einen Seite des Vorgrundes einen knieenden Mönch, ihm gegenüber den Engel, welcher die Seele des Todten in der Wagschale wägt.

Die Christusfigur, jugendlich und nicht ohne Majestät, hat Verwandtschaft mit dem giottesken Typus und steht auf der Höhe der Schönheit, deren das Zeitalter fähig war; bei der Gestalt des Thomas zeugt namentlich der Kopf von ungemeinem Studium der

[14] Das Colorit der Figur ist zwar durch die Zeit zerstört, aber die Zeichnung ist Orcagna's würdig und wird ihm nicht abgesprochen werden können.

[15] Auch dieses Glasbild ist vermuthlich von Orcagna.

[16] Das Originaldokument ist in seiner verstümmelten Form abgedruckt bei Baldinucci a. a. O. IV, 392 f.

[17] Unten am Kleide der Christusfigur ist ein Loch und der blaue Mantel bis zu den Knieen übermalt; ebenso das schwarze Stück am Kleide des Thomas, während der weisse Theil neu ist. Farbe und ein Stück des Hintergrundes sowie die Brust des Paulus sind zerstört.

[18] In diesen Mittelfeldern der Predelle ist etwas von der Farbe des Petruskopfes zerstört und an den Aposteln im Schiffe Einiges neugemalt.

Form, bei Petrus ist der Eifer auffällig, womit er nach den Schlüsseln greift. Die Gewänder sind grossartig. Die Bilder der Predelle, besonders das mittlere, zeichnen sich durch Lebhaftigkeit der Handlung aus. Die Farbe erfreut zwar durch lichte Klarheit, die keineswegs die Kraft ausschliesst, bleibt aber doch hinter der Wirkung der Fresken an den Nachbarwänden zurück; denn die gesammelte Energie der Kunstfertigkeit kommt bei Orcagna, wie bei den meisten seiner Landsleute, recht eigentlich nur in der Monumentalmalerei zur Geltung.

Ein zweites Tafelbild, in dem sich in gleichem Grade wie bei diesem die Vorzüge seiner Kunst vereinigt finden, ist das trotz theilweiser Restauration noch sehr farbenklare und durchsichtige Altargemälde, welches in S. Maria del Fiore hängt.[19]

Es stellt den heiligen Zanobius dar, den Schutzpatron von Florenz; mit den Episkopalien angethan und das Kreuzpanier in der Hand thront er majestätisch auf der Cathedra; neben ihm kniet einerseits S. Crescentius (mit Weihrauchfass), andrerseits Eugenius (mit einem Buche). Seine Füsse treten auf allegorische Figuren, welche Stolz und Grausamkeit bedeuten, jener durch goldene Hörner, diese dadurch versinnbildet, dass sie einem Kinde das Blut aussaugt; im Gegensatz dazu sind als Träger des hinter dem Heiligen ausgebreiteten Damasttuches „Erbarmen"[20] und „Demuth" angebracht. Ein Medaillon im Aufsatze des Thrones zeigt den segnenden Heiland, die Predelle bietet zwei Illustrationen zum Leben des Zanobius: die Auferweckung eines jugendlichen Todten und die frisch grünende verwelkte Ulme. S. Maria del Fiore.

Die lebensgrosse Gestalt des Heiligen mit dem belebten Blick, ein gut gewählter Typus, ist von würdevoller Haltung und von einfach strenger Linienführung im Contur. Orcagna's Handweise spricht sich so deutlich aus, dass der Vergleich mit jenem benamten Bilde der Cap. Strozzi hier den Zweifel ausschliesst. Auch das Gemälde in der Kapelle der Medici zu S. Croce (mit der Jahreszahl 1363) gehört in diese Reihe.[21]

Hier sind in vier Spitznischen die Heiligen Ambrosius, Hieronymus, Gregor und Augustin gemalt, und oberhalb ihrer Thronlehnen die Evangelistenzeichen. S. Croce. Cap. Medici.

[19] Am ersten Pfeiler links beim Eintritt in das nach Norden gelegene Façadenportal.

[20] Der Kopf dieser Figur ist sehr lädirt.

[21] Es hat die Nr. 33.

Etwas abweichend, wenn auch mit manchem charakteristischen Zug Orcagna's versehen, ist ein zweites dreitheiliges Bild in derselben Kapelle: die Glorie des heiligen Giovanni Gualberto mit vier Episoden aus seiner Legende.[22]

S. Croce. Cap. Medici. Der Heilige im Mönchskleide, Stab und Buch haltend, nimmt das Mittelfeld ein, über welchem der segnende Heiland erscheint. Eins der Theilbilder zeigt den Giovanni Gualberto im Feuer-Ordal. Die Fussleiste besteht aus 6 Feldern mit männlichen und weiblichen Heiligenfiguren.

Diesem am nächsten kommt die etwas geringere Darstellung der Madonna mit dem Kinde ebendaselbst.[23]

S. Croce. Cap. Medici. Maria und das Kind, in recht wohlgefälliger Haltung und schönen Gewandformen, von Papst Gregor und Hiob angebetet, mit der Aufschrift: „Anno Dom. MCCCLXV Tellinus Dini fecit fieri hoc opus pro anima sua.“ Die Bilder an der Unterleiste sind fast ganz zerstört.

Beglaubigten Bildern Orcagna's sehr stilverwandt und besonders majestätisch im Vortrag ist ferner der lebensgrosse Matthäus, Mittelfigur eines Altarbildes, das sich jetzt im Refektorium der Franciskanerinnen des Hospitals S. Matteo befindet.[24]

Hosp. S. Matteo. Florenz. Edel und grossartig im Ausdruck steht der Evangelist, in blaue Tunika und rothen Mantel gekleidet, aufrecht, mit Feder und Buch, in einer spitzzulaufenden Nische, zu seinen Füssen die Aufschrift: „S. Matthaeus apostolus et Evangelista“. Die gleichartigen Nebenfelder sind in je zwei Theile zerlegt, welche Scenen aus der Legende des Heiligen enthalten: zuunterst links seine Berufung durch Christus, mit der Inschrift: „Quomodo Sanctus Matthaeus recessit de teloneo et secutus est Cristum“; im zweiten: Bezähmung der vom Wahrsager zu seinem Verderben ausgeschickten Schlangen, mit der Inschrift: „Quando miserunt super eum Sanctum Matthaeum drecones“; im dritten: M. erweckt den Sohn des Königs Egippus von Aethiopien, mit der Inschrift: „Quomodo Sanctus Mateus resuscitavit unum mortuum“; im letzten: Enthauptung des Heiligen durch einen Soldaten, mit der Inschrift: „Quando S. Mateus fuit occisus“. — In den beiden Medaillons seitwärts vom Mittelaufsatz sind Engel mit Palme und Krone ange-

[22] Es hängt an der Wand links vom Eingange und ist mit Nr. 21 bezeichnet.

[23] Rechts vom Eingange in die Kapelle Nr. 36.

[24] Bis 1860 war das Bild in der Kirche S. Maria Nuova in Florenz an sehr hoher Stelle angebracht. Es wurde von Einigen irrthümlich als Werk des Lorenzo Bicci bezeichnet. Bei Richa, Chiese VII, 92, wird das Altarbild als giottesk und in S. Matteo befindlich erwähnt. Nach Mittheilung Sig. Gaetano Milanesi's hat laut der Klosterurkunden Mariotto di Nardo Cioni, Orcagna's Neffe, dort gearbeitet.

bracht, die andern Medaillons an den Aussenenden füllen goldene Kugeln.[25]

Unter diesen Nebencompositionen zeichnet sich das Abenteuer mit den Drachen, eine Composition von vier ausserordentlich grossen Gestalten, besonders aus, die voll Leben und Charakter und rein giottesk stilisirt sind, wogegen wieder im Wunder von Aethiopien an der Gestalt des erwachenden Königssohnes Schönheit und Charakteristik hervorstechen. In Bezug auf Kraft des Ausdrucks und Lebendigkeit kommen diese Darstellungen überhaupt den Predellencompositionen des benamten Altarbildes der Kapelle Strozzi durchaus gleich. Die Ausführung bekundet kecke und schnelle Hand und zeigt warmen und kräftigen Farbenauftrag.

Ein anderes Gemälde, trotz der etwas braun gewordenen Farbe mit dem in S. Matteo technisch übereinstimmend und dem in der Kapelle Strozzi ebenso stilverwandt wie dieses, ist das dreitheilige Altarbild der „Ausgiessung des heiligen Geistes" im Kloster der Badia zu Florenz.[26]

Den Mittelraum nimmt Maria ein, welche mit über der Brust gekreuzten Armen unter den Aposteln steht. Ueber ihr sieht man die Taube und zwei Engel. Der Rahmen dieses theilweise restaurirten Bildes, der die Namen der Apostel trägt, ist neu.[27] Kloster d. Badia zu Florenz.

In der Formgebung sowol wie in der Individualisirung der einzelnen Figuren, in der Wahrheit der Handlung und den breiten Gewandmotiven ist Orcagna's Stil ausgeprägt; immerhin lässt sich

[25] Die Predelle enthält ein Bild der Kreuzigung und zwei Episoden aus dem Leben des heil. Nikolaus von Bari; diese Darstellungen aber sind von schwächerer Hand und haben moderneren Rahmen als das Hauptbild. Neuerdings ist nun ein Dokument gefunden worden, welches ergibt, dass dieses für einen Pfeiler in Orsanmichele bestimmte Altargemälde die letzte Arbeit war, die Orcagna angenommen hat. Unterm 25. August 1368 nämlich ward infolge schwerer Krankheit des Meisters die Vollendung dieses seit dem 15. Sept. 1367 bei ihm bestellten Matthäusbildes durch die Konsuln der Arte del Cambio seinem Bruder Jacopo übertragen. S. die Tavola alfabetica delle vite degli artefici descr. da Vasari. Florenz, Le Monnier 1864, zum Namen „Orcagna."

[26] Es befindet sich in der zweiten Kapelle, die der Genossenschaft della Misericordia angehört.

[27] Der rothe Mantel des heil. Simon ist beschädigt, ebenso das rothe Kleid des Philippus. Den Zeitpunkt der Restauration (1771) ergibt die Inschrift: „Tabulam hanc, vetustate fere deletam, propriâ manû hanc in formam redegit Cav. Bonsus Pius Bonsi hujus sacelli patronus A. R. S. MDCCLXXI."

aber nicht mit Gewissheit behaupten, dass diese Arbeiten nur von seiner Hand herrühren können.[28] — Das aus S. Piero Maggiore zu Florenz stammende Altarbild,[29] welches jetzt Eigenthum der National-Gallerie in London ist (die Krönung der Jungfrau in Chören von Heiligen mit 9 kleinen Nebendarstellungen), ist durch Reparatur sehr verändert und hat den leichten Ton des Tempera eingebüsst, sodass es zur Beurtheilung der Schönheit von Orcagna's Stil nicht ausreicht.[30]

Nat.-Gall. London.

Vasari behauptet, Orcagna habe den Chor von S. Maria Novella und die Kapelle der Strozzi in Gemeinschaft mit seinem Bruder Bernardo ausgemalt, aber an den Fresken selbst ist keine Spur von verschiedenen Händen wahrzunehmen. Ueber ihre Entstehungszeit haben wir oben das Jahr 1354 wahrscheinlich gemacht, und zwar muss Orcagna damals ein Künstler von anerkanntem Rufe gewesen sein. Denn gleich darauf (1355) wurde er zum Werkmeister des Oratoriums von Orsanmichele bestellt, einem jener grossen Bauwerke, an welchem Architektur, Skulptur und Mosaikkunst der Zeit in gegenseitigem Wetteifer arbeiteten, und für dessen Hauptaltar das Tabernakel nach Orcagna's Zeichnungen ausgeführt wurde.[31] Eingehende Beschreibung dieses herrlichen Monumentalwerkes, das bei allen Kennern fast ungetheiltes Lob erfährt und in Wahrheit unerschöpflichen Stoff dazu bietet, halten wir nicht von nöthen, sondern beschränken uns auf einige Bemerkungen, die zur Stilcharakteristik beitragen sollen. Aus den Basreliefs des Basamentes spricht ganz dieselbe Formstrenge und Grossheit in der Vereinigung mit Milde und Anmuth, welche die Marien- und Engelstypen auf Orcagna's Gemälden an sich tragen, nur dass der Meister bei Handhabung des Meissels eher

Tabernakel. Orsanmichele. Florenz.

[28] In diese Reihe gehört auch die als Exemplar zwar schwache, aber weich colorirte „Vision des heil. Bernhard" in der Akademie der Künste zu Florenz (Nr. 14 der Gall. der grossen Gemälde).

[29] Vas. II, 124.

[30] NN. 569—78 d. Katal. — Einige Züge von Orcagna's Schule hat auch das Bild Nr. 581 daselbst (drei Heiligenfiguren), welches dem Spinello zugeschrieben ist.

[31] Aus den Urkunden in Gaye, Carteggio, I, 52 ff. erhellt, dass Andrea vom Februar 1355 bis 1359 als Capo maestro von Orsanmichele fungirte und zwar bei einem Monatssalär von 8 Flor. Vgl. Sacchetti's poetische Beschreibung von Orsanmichele bei Gualandi, a. a. O. Ser. 3, 133 ff.

noch grössere Energie und noch mehr Streben nach Breite des Vortrags zu erkennen gibt, als in der Pinselführung, doch ist dabei der Marmor in vollendeter Weise polirt. Vermöge dieser Eigenschaften setzen seine Bildhauerwerke alle anderen gleichzeitigen Arbeiten der Gattung ebenso in Schatten, wie es andrerseits seine Fresken thun, und wir haben in ihnen ohne Frage das Beste, was ein Künstler im Vollbesitz unabhängiger Genialität damals leisten konnte. Das vollendetste Stück dieser Reliefs ist die Composition der Himmelfahrt Maria's auf der Rückseite der Altarwand. Die Assunta und die sie gen Himmel tragenden Engel bilden eine Gruppe, die nicht schöner gedacht werden kann. Hiergegen steht die Scene unterhalb, welche den Leichnam der Jungfrau von den Aposteln umgeben darstellt, entschieden zurück; Steifheit und Naturalismus einiger Motive beeinträchtigen den Gesammteindruck, aber die Leidenschaft und das Feuer Orcagna's sowie die noble Fülle seines Gewandwurfs sind mit gleicher Entschiedenheit wie in seinen Fresken ausgeprägt.

Bei Betrachtung dieser Meisterwerke beantwortet sich die Frage nach Orcagna's Lehrern von selbst: Giotto, durch Andrea Pisano vermittelt, steht vor uns, und selbst wenn erwiesen wäre, dass der Schöpfer des Tabernakels von Orsanmichele seinen Unterricht von anderer Seite erhalten, Niemand als der grosse giotteske Pisaner hat den Geist seiner Kunst erzogen: an den Reliefs der Bronzethüren und des Campanile zu Florenz haben wir die Blume dessen, was hier stolzere Frucht geworden ist. Und was er als Maler und Bildhauer leistet, weiss er auch als Architekt zu erfüllen; Sicherheit und Geschmack offenbaren sich in den schlanken und leichten Verhältnissen des umgebenden Steingehäuses, und selbst das Eisengitter, das das Ganze zusammenhält, stimmt zu der grossen plastisch-dekorativen Einheit.[32] Höchst beklagenswerth ist die Schliessung des Oratoriums,

[32] Richa, a. a. O. I, 1 gibt Abbildung des Originalentwurfs für das Tabernakel, welcher zu dem Dokumentenschatz der Familie Strozzi gehört.

denn der Lichtmangel beeinträchtigt die Schönheit aufs empfindlichste.

Vollendet wurde das grosse Monument, wie es selbst bezeugt, im Jahre 1359:[33] „Andreas Cionis pictor Florentinus oratorii archimagister extitit hujus MCCCLIX" lautet die Inschrift. Auffällig ist hier die Wahl des Prädikats „pictor" an einem tektonischen Werke. Vasari will wissen, Orcagna habe Methode aus dieser Vertauschung gemacht[34] und sich demgemäss auf seinen Gemälden als „sculptor" bezeichnet; doch muss erinnert werden, dass das einzige Bild, welches wir mit seiner Namensunterschrift besitzen, das Altarbild der Strozzi-Kapelle, dies nicht bestätigt. Nachgeahmt hat ihn darin z. B. Francia, der sich auf Gemälden, und zwar wol mit einiger Affektation, „Goldschmied" nennt. —

Orcagna's weiteres Schicksal führt uns wieder nach Orvieto, an die Danaidenarbeit seiner Kathedrale, vor den grossen Rath, den Baudirektor Maestro Andrea di Cecco Senese und zu den Spuren Andrea Pisano's. Der Rohbau der Kirche war jetzt seiner Vollendung nah, aber der musivische Schmuck des Aeusseren sowie die malerische Innendekoration noch weit zurück. Mit Mühe nur gelang es den Orvietanern, den Meister bedingungsweise seinen Auftraggebern in Florenz abspenstig zu machen. Sie sollten jedoch wenig Freude davon erleben.[35] Im Sommer 1358 kam er nach Orvieto. Laut Urkunde vom 14. Juni wurde in Gegenwart zweier Vikare des päpstlichen Cardinal-Legaten Egidio d'Albornoz sowie des hohen Magistrats der Sieben und der Vorsteher des Dombaues ein feierliches Protokoll aufgenommen; Orcagna verpflichtete sich, alsbald nach Vollendung seiner noch währenden Arbeiten am Tabernakel in Orsanmichele zu Florenz,

[33] Die 7 Figuren der Tugenden in der Loggia, die Vasari ebenfalls dem Orcagna zuschreibt, sind nach Baldinucci a. a. O. IV, 344 und 402 von Agnolo Gaddi und Jacopo di Piero (1368); ebenso die Zecca (Münze), welche 1361 errichtet ward. Vas. II, 130, cf. Gaye, a. a. O. I, 512.

[34] „Volendo che la pittura si sapesse nella scultura, e la scultura nella pittura" (II, 133).

[35] Die aus dem Archivio del Commune d'Orvieto geschöpften Nachrichten über die Beziehungen Orcagna's zu Orvieto, deren Haupttenor Della Valle, Storia del Duomo di O. gibt, sind durch G. Milanesi's Mittheilungen (im Giornale storico degli Archivi Toscani vol. III, 100 ff.) und neuerdings durch Lodovico Luzi (Il Duomo di Orvieto, Florenz, Successori Le Monnier 1866) ergänzt und präcisirt.

spätestens aber nach Ablauf von etwa 14 Monaten die ganze Dekoration am Dom[36] ausschliesslich zu übernehmen und zwar zunächst für ein volles Jahr gegen ein in Monatsraten zahlbares Salär von 300 Goldgulden, jedesmal vom vierten Tage vor seinem Eintreffen in Orvieto an gerechnet, um ihn zugleich für seine Reisespesen zu entschädigen. Diese Bedingungen sollten stillschweigend immer auf das nächste Jahr prolongirt gelten, wenn nicht 4 Monate vor Jahresschluss Kündigung von Seiten der Intendantur des Dombaues erfolgte.[37] Jetzt ging Orcagna nach Florenz und nahm seine Arbeiten in Orsanmichele wieder auf, kam aber auf Ersuchen des Dombau-Vorstandes schon im Februar 1359 nochmals in Begleitung seines Bruders Matteo zurück, um den Stand der bisherigen Werkführung zu prüfen und den Fortgang anzuordnen. Während der 14 Tage dieses Aufenthaltes erfuhr er viel Auszeichnung, und am Tage seiner Abreise veranstalteten die Orvietaner ihm zu Ehren ein Banket, zu welchem die hervorragendsten der damals in der Stadt beschäftigten Künstler eingeladen wurden: der Architekt Andrea Cecco von Siena, der Glasmaler Consiglio da Monteleone, der Steinmetz Matteo von Bologna, sowie die Maler Ugolino di prete Ilario und der Franciskaner Fra Giovanni Leonardelli, der zugleich Mosaist war.[38]

So alt der Gebrauch ist, mit Künstlern Contrakte zu machen, so alt scheint auch die Erfahrung zu sein, dass sie nicht innegehalten werden. Das erste Mal zwar erschien Orcagna pünktlich auf seinem Platze; er stellte sich, wieder begleitet von seinem Bruder Matteo, den er zu einem Monatsgehalt von 8 Gulden

[36] — „adoperassi si di fare murare e di fare immagini, dipingere di pennello, mettere de mosaico, fare lustrare figure fatte di marmo, o che si facessero per innanzi, come e quanto, e in quello modo che per gli operari presenti e futuri sia dato ordine" (s. Giorn. stor. a. a. O.; bei Luzi finden sich Abweichungen der Schreib- und Lesart: so „mectare de musaico" für mettere d. m., „si facesseno poi" u. a.).

[37] Der Wortlaut dieser „Condotta" im Giorn. stor. und etwas abweichend bei L. Luzi a. a. O. p. 364.

[38] Die Namen der Gäste nach G. Milanesi (Arch. stor. a. a. O.); Luzi führt Orcagna's Bruder Matteo, der selbstverständlich mit geladen war, als „Matheo Santi sotio suo" (scil. Andreae Orc.) an, wol ein Lesefehler; die Originaldokumente sollen sehr gelitten haben. Dass diese Festlichkeit mehr durch die Namen der Theilnehmer ausgezeichnet war, als durch die Opulenz der Collation, geht aus dem Rechnungsvermerk des Kämmerers hervor, der 1 Goldgulden dafür notirt. A. a. O. u. b. Della Valle, D. d. Orvieto.

als Gehülfen beibehielt, am 18. Oktober der Intendantur vor und leistete den Amtseid als Capomaestro dell' Opera e della fabbrica di S. Maria Urbevetana. Im December war die musivische Dekoration des Façadenfensters im Gange, wozu Nino da Firenze die Glaspaste nach Orcagna's Angaben aus Venedig besorgte;[39] aber Ende Februar 1360 wurde er dringlich in die Heimath zurückverlangt, besonders weil der Bau des Oratoriums von Orsanmichele seine Anwesenheit noch erheischte. Die Unterbrechung der Arbeiten in Orvieto dauerte so lange, dass von hier aus eine Mahnung nach Florenz erging, den Künstler endlich wieder zurückzusenden. Es geschah erst im Spätsommer; ein Brief der Signorie vom 8. August 1360 bittet um Entschuldigung für Orcagna, der wider Willen und Erwarten aufgehalten worden sei und dem sie dabei das Zeugniss strenger Loyalität und warme Empfehlung mitgibt.[40] Aber die Misstimmung über die Folgen dieser doppelten Verbindlichkeit führte doch den Bruch herbei: Orcagna war kaum einen Monat wieder da, als ihn die Orvietaner (am 12. September) seines Amtes entliessen und abfertigten.[41] Nichtsdestoweniger blieb er noch in Orvieto, um nach einem neuen Contrakt ad hoc (vom 16. September) das im vorigen Winter begonnene Façadenmosaik zu vollenden. Gewitzigt durch die bisherigen Aergernisse bedangen die Besteller jetzt drei Monate täglicher ununterbrochener Arbeit aus und bestimmten ein Schiedsgericht von je 2 durch beide Theile zu wählenden Obmännern, welches nach dem Gange der Arbeit und dem Werthe des fertigen Werkes

[39] Der Tenor des Eides und das Dokument bezüglich der Sendung des Donnino di Gentilino da Fiorenza (vom 13. December 1359) vollständig im Giorn. stor. III. 107 (unvollst. bei Luzi a. a. O.). Nino versprach „andare ad Venetia al luocho dove si fa el vetro per lu musaico, e d'arrecare a la detta opera (di Orvieto) a tutte sue spese e passaggi (L. passarli) due some di vetro per fare el musaico de la facciata di Santa Maria, di quelli colori e saggi (L. sesti) e grossessa dati a lui per lo detto maestro Andrea, secundo esso don Nino ave in una carta pecorina, cioè: (folgt bei Milanesi, Giorn. st., die Specification, die Luzi nicht mittheilt).

[40] Es heisst darin (s. Giorn. stor. a. a. O. 108 aus dem Arch. di Stato in Firenze): qui ultra quam crederemus opus existere, coactus fuit, supervenientibus necessitatibus que sine eo expediri commode non valebant, Florentiae, contra eius placitum, residere: et licet de reditu ad vos omni studio sollicitudinem adhiberet, impetrare non potuit quod volebat. (Im Auszug bei Gaye, Carteggio I, 512.)

[41] s. Avvertimento G. Milanesi's zu den Dokumenten im Giorn. stor. a. a. O.

den Preis desselben feststellen sollte; Nachsicht wurde nur für den Fall versprochen, dass die Jahreszeit störend einwirkte.[42] Nach Beendigung des Mosaiks reiste er aus Orvieto weg und liess seinen Bruder Matteo zurück, der seine Stelle mit Ausdauer bis in den Sommer 1367 ausgefüllt zu haben scheint.[43] — Auf der Thätigkeit Andrea's in Orvieto lag ein Unsegen, der sich noch einmal empfindlich machte. Man war übereingekommen, vier Autoritäten über den Preis seines Façadenmosaiks entscheiden zu lassen. Der Mosaist Petruccio di Vanni erschien am 10. Febr. 1361 aus Rom und mass es ab,[44] aber sein Urtheil wird nicht mitgetheilt. Dann ruhte die Angelegenheit; ein ganzes Jahr war seit der Vollendung des Werkes verflossen, als neue Schiedsrichter — von Seiten Orcagna's Ugolino und Jacopo di Latto von Orvieto, von Seiten der Bauherren Matteo di Cecco von Assisi und Maestro Paolo di Matteo — zusammentraten. Diese vereinigten sich zu dem Gutachten, das Mosaik habe sich zwar zur Zeit noch nicht verändert, ausgenommen die Farbe der Glaspaste und des Stuckes; bei der Mangelhaftigkeit des Bindemittels und der Unebenheit der Fläche aber verspreche dasselbe keine lange Dauer.[45] Trotz dieses ungünstigen Verdikts der Sachverständigen entschloss sich der Magistrat von Orvieto am 15. Sept. 1362, der Sache mit Glimpf ein Ende zu machen, und liess dem Orcagna 60 Goldgulden als Entschädigung zahlen.

Je peinlicher sein Verhältniss zu Orvieto verlief, desto ehrenvoller war ein Erfolg, den er einige Jahre früher in seiner Vaterstadt feierte. 1356 ward er neben Neri di Fioravante, Benci

[42] Die Clausel lautet: „Et voluerunt dicti domini septem etc., quod si casus evenerit infra dictum tempus, quod ipse magister Andreas non possit comode stare propter tempestatem vel glaciem in dicto opere construendo, vel quod omnia acta ad dictum opus musaycum faciendum non haberet; quod tempus predictum trium mensium non currat." s. Giorn. stor. a. a. O. 110. Fehlt bei Luzi.

[43] s. Della Valle a. a. O. 284. Der Name Matteo Cioni's erscheint zuletzt im Jahre 1380 in einem Aktenstück, welches sich auf Arbeiten in Orsanmichele bezieht (s. L. Passerini, Stabilimenti di Beneficenza (Florenz) p. 53.

[44] Es hatte 81 spanna e 5 undecimi di spanna, misuranda alla spanna del Commune di Orvieto, cioè al tondo — (s. G. Milanesi im Giorn. stor. Avvertimento p. 102).

[45] Das Parere der Meister (vom 13. Sept. 1362) mitgeth. von G. Milanesi im Giorn. stor. a. a. O.

Cioni, Francesco Salvetti, Taddeo Gaddi, Andrea Bonaiuti, Niccolò Tommasi und Neri di Mone zum Mitglied der gemischten Commission von Architekten und Malern bestellt, welche über den Ausbau der Façade des florentiner Doms zu bestimmen hatte. Nach wiederholter Concurrenz wurde im Oktober 1357 das von ihnen entworfene Modell (chiesicciola) und die Säulen- oder Pfeilerform angenommen, welche Orcagna dazu gemacht hatte.[46]

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er 1368, wo er, wie wir sahen,[47] durch Krankheit an der Vollendung seines grossen Matthäusbildes verhindert wurde, in der Via de' Corazzai zu Florenz gestorben, in demselben Jahre also, in welchem seine Aufnahme in die St. Lucas-Malergilde zu Florenz erfolgt war.[48] Er soll selbst Dichter gewesen sein, und sein Name erscheint in Sonetten Burchiello's.[49] — Aus dem Jahre 1376 haben wir sodann ein notarielles Aktenstück aus Florenz, in welchem Cristofano Ristori als Vormund von Tessa und Romola, den Töchtern Orcagna's, und seine Wittwe Franceska di Bencino Azzucci erscheint. Hieraus ergibt sich wenigstens mit Sicherheit, dass Vasari's Angabe, wonach Orcagna erst 1389 gestorben sein soll, falsch ist.[50]

Dies aber ist nicht der einzige Irrthum über den Künstler, den Vasari's Biographie verbreitet hat. Denn auf seine Autorität geht auch die Annahme zurück, dass Orcagna im Campo santo zu Pisa die grossen Freskobilder des Jüngsten Gerichts und des Inferno sowie dasjenige gemalt habe, welches unter der Bezeichnung „Triumph des Todes“ bekannt ist.[51] Der Thatbestand lehrt anders.

Am östlichen Ende der Südwand des Campo santo hat ein

[46] Vgl. Cesare Guasti, Archivio storico ital. Nuova serie, Tom. XVII. p. 138 ff. Die Protokolle der Commissionsberathungen, welche Orcagna betreffen, sind mitgetheilt bei Rumohr, Ital. Forsch. II, 113 ff. Aus ihnen wird auch die Umgestaltung seines Namens klar.

[47] Vgl. Anm. 25.

[48] „Andrea Cioni Pop. S. Michele Bisdominis Orgagnia M. CCCLXVIII“ Gaye, Carteggio II, 36. Baldinucci gibt aus dem Register die Jahrzahl 1369, Gualandi jedoch (a. a. O. Ser. VI. 176) hat 1368.

[49] Vgl. u. a. das Sonett: „Molti Poeti han gia descritto Amore“ (Rime del B., com. dal Doni, Vinegia 1553).

[50] Aus seiner Angabe, dass er 60 Jahre alt geworden sei, rückwärts auf das Geburtsjahr zu schliessen, wäre voreilig. — Das Dokument über die Hinterlassenen Orcagna's bei Bonaini, Mem. ined. p. 106.

[51] Vas. II, 125 ff. Ghiberti sagt nichts darüber, wofür er von Rosini, Stor. d. pitt. II, 73 und 98, getadelt wird.



„Triumph des Todes", Frescobild im Campo santo zu Pisa.

Maler von ausserordentlichem Talente mit ergreifender Wirkung den Preis des beschaulichen gegenüber dem thätigen Leben dargestellt. Er zeigt, wie bei Wohlleben und Hingabe an weltliche Freuden dem Sterblichen der Tod Entsetzen bereitet, während der demüthigen Weltflucht des Einsiedlers das Lebensende nicht fürchterlich, sondern vielmehr willkommen naht. Dieser Gedanke wird durch mannigfaltige Episoden erläutert.

Im Vordergrunde des Bildes zur Linken sieht man in felsiger, zerklüfteter Landschaft eine adelige Cavalkade, Ritter mit ihren Damen und Dienern, von Hunden begleitet zur Falkenjagd ausreitend, von einem schaudererregenden Schauspiel gefesselt. Den Weg sperren drei offene Särge, und ihr Inhalt ist augenscheinlich der Gegenstand der auf langem Zettel beigesetzten Ansprache, welche der daneben stehende Einsiedler (Macarius) an die Jäger richtet: Campo santo. Pisa. Triumph d. Todes.

„Se nostra mente fia ben acorta
Tenendo risa qui la vista afitta,
La vana gloria ci sara scōfitta
La superbia ci sara da morte."

Der eine Sarg enthält einen Leichnam in Todtenkleidern, der zweite einen schon verwesenden, der letzte ein Gerippe; Schlangen kriechen beim Herannahn der Lebendigen davon. Die plötzliche Mahnung an den Tod, wie sie hier in nacktester Form der lebenslustigen auf Kurzweil ausgehenden Gesellschaft vorgerückt wird, hat verschiedenartige Wirkung: der eine Reiter, dessen Ross den Hals weit ausstreckt und vor dem Anblick scheut, hält die Hand an die Nase,[52] der zweite, rechts von diesem und näher am Beschauer, blickt vorgebeugt gradaus auf die Todten, während sein Thier den Kopf einzieht. Auf der andern Seite hält eine Dame, erschreckt und in trübem Sinnen über das Schicksal versunken; sie trägt, wie die beiden Hauptfiguren, den Kronreif um den Hut; der Reiter neben ihr zeigt, sie anblickend, auf die Erscheinung hinab. Hinter diesen Figuren noch sechs andere Berittene und Jäger zu Fuss mit den Hunden, Sperbern, erlegtem Geflügel und allerhand Geräth, eine überaus effektvoll erfundene Gruppe, deren Thier- und Menschengestalten gleich charakteristisch gezeichnet sind. — Der steinige Pfad, worauf der Jagdzug sich bewegt, ist mit Bäumen bestanden und führt aufwärts zu einer Einsiedelei, vor welcher einer der bärtigen kuttentragenden Eremiten sitzt und liest, ein anderer steht auf Krücken gestützt neben ihm, ein dritter ist unter einem Baume damit beschäftigt, eine Ziege zu melken, und ein vierter blickt, die Hand

52 Diesen bezeichnet Vasari (II, 125) als den Andrea Uguccione della Faggiuola von Arezzo. Hypothesen über die anderen Figuren finden sich bei G. Rosini, Descrizione delle Pitture del Campo santo, Pisa 1829, und bei Ranieri Grassi, Descr. stor. e artist. di Pisa, Pisa 1837, Parte artistica, p. 235 u. 36.

über die Augen haltend, nach unten. Verschiedene Thiere sind ihnen harmlos gesellt, sodass das Ganze die Seligkeit weltentsagenden Lebens trefflich zur Anschauung bringt. — Von diesen beiden übereinander geordneten Scenen durch hohe unwegsame Felsen getrennt stellt sich auf der Gegenseite rechts eine Gruppe in höfischer Unterhaltung begriffener edler Herren und Damen dar: inmitten ein Ritter mit dem Falken auf der Faust,[53] den Klängen der Harfe hingegeben, die von einer Dame in kokett-empfindsamer Attitüde gespielt und durch die Geige des im Vordergrund stehenden Minstrels begleitet wird; hinter den Hauptfiguren Edeldamen im Gespräch wandelnd und zum Theil mit Blumenkränzen geschmückt. Das linke Ende der getäfelten Bank nimmt ein Paar ein, welches in Liebesgetändel versunken ist: das Fräulein, mit dem Schosshund spielend, lauscht den Artigkeiten des Jünglings, er hat den Sperber in der Linken und legt die Rechte betheuernd auf die Brust. Durch das Laub des Orangenhaines, welcher dem Ganzen zum Hintergrunde dient, fliegen zwei fackeltragende Putten gradherab auf das Liebespaar deutend und — vielleicht als Todes-Genien nach antikem Vorbilde gedacht — um es dem Verhängniss zu bezeichnen. Denn von links, aus der Mitte des Bildes, fliegt in harpyienartiger Gestalt mit Fledermausflügeln, aufgelöstem Haar, Krallenfüssen und furchtbar mordgierigem Ausdruck eine dämonische Megäre, die personificirte Vernichtung (la morte) mit hochgeschwungener Sense herbei. Könige, Prinzen, Fürstinnen und hochmögende geistliche und weltliche Herren liegen unter ihr in grauenvollem Haufen hingemäht; die Krüppel- und Bettlerschaar daneben, die in drastischer Schärfe den Jammer irdischer Gebrechlichkeit repräsentirt, schreit sie vergebens um Erlösung an:

„Dache prosperitade ci ha lasciati,
O morte, medicina d'ogni pena,
Deh vieni a darci omai l'ultima cena.“

Ihr Flug geht nach den Stätten des Glücks und den Wohnungen der Freude. Dem ascetischen Sinn des Darstellers ist Wohlleben und Frevel gleichbedeutend; auf dem Zettel, den die beiden Putti neben der Gestalt des Todes aufrollen, steht:

„Schermo di savere & di richessa,
Di nobiltate & ancor di prodessa
Vale neente ai colpi di costei;
Ed ancor non si truova contral lei,
O lectore, neuno argomento.
Eh! non avere lo 'ntelletto spento
Di stare sempre si apparecchiato,
Che non ti giuga immortal peccato.“[54]

[53] Nach Vasari Castruccio (Castracani) von Lucca.

[54] Die beiden ersten Inschriften nach Lasinio's Stich, die dritte nach dem Original; die Lesart „si apparecchiato“ (bei R. Grassi, Descr. st. art. P. art. p. 233, „sii apparecchiato“) ist unsicher.

Unter den Todten sind aber wenigstens einige Gerechte: einem derselben zieht der Engel die Seele in Gestalt eines Kindes aus dem Munde, um sie dem Himmel zuzuführen; zwei Teufel beeilen sich gleichzeitig, ihre Beute in Sicherheit zu bringen. In den Lüften sieht man die Sendboten Gottes und Satans zahlreich mit ihrem Erwerb hinwegfliegen; jene, zottige Phantasie-Geschöpfe, Zwitterfratzen von Bestien und Menschen, schleppen die Sünder in feuerspeiende Höllenschlünde, die sich auf der Höhe des felsigen Mittelgrundes öffnen, während die Seraphim, mit dem Kreuzstab bewaffnet, die Auserwählten emportragen.[55]

Von dem gemalten Rahmen, der das Ganze einschliesst, ist der grösste Theil zerstört; genuin ist nur noch in der oberen Ecke links innerhalb einer Rautenform ein Todtengerippe mit Spruchband und den Worten: „Secundo natus Abel, primus mortuus"; und weiterhin in gleicher Einfassung eine menschliche Figur mit der Inschrift: „Primus natus Kayn, primus homicida."

Alle Erfordernisse deutlicher Aussprache des Zusammenhangs, Ordnung, Symmetrie und Vertheilung sind hier in hohem Grade erfüllt, die einzelnen Glieder der Composition einheitlich zusammengefasst. Der tragische Inhalt der Scenen ist mit grosser künstlerischer Kraft ausgeprägt, die Theile sind gut gefügt, die Figuren je an ihrem Platze sprechend, die Gruppen weise arrangirt. Was den Vortrag anlangt, so verfällt die Energie des Malers hin und wieder in gewöhnlichen Realismus.

Das neben dieser historisch-phantastischen Darstellung von der Eitelkeit irdischen Lebens angebrachte berühmte Bild des Jüngsten Gerichts hält sich mehr in den Schranken christlich dogmatischer Vorstellungen.

Im Mittelpunkte sitzt, von mandelförmigem Glorienschein umschlossen, schmerzvoll und finster der Heiland als Weltrichter, seine Rechte ist erhoben, die Linke deutet nach der Wunde in seiner Brust, von der er das Gewand lüftet; links neben ihm, ebenfalls in der Mandorla, die jungfräuliche Mutter, die eine Hand aufs Knie, die andere

Campo santo. Pisa. Jüngstes Gericht.

[55] Ueber den gegenwärtigen Zustand des Fresko's ist zu bemerken, dass bei den Reitern auf dem Bilde links und bei der Mittelgruppe, die ausserdem stark beschädigt ist, die Kleider frisch gemalt sind. An der Figur des Todes ist ebenfalls nur ein Stück der Füsse und der Flügel ursprünglich. Die Gewänder der Gruppe im Garten rechts sind durchweg übermalt, und auch der erste und dritte Engel in der Luft oberhalb der Bäume durch neue Farben verändert. Die Beschädigungen, welche das Blau des Himmels erfahren hat, haben auch die Formen der Teufels- und Engelsgestalten stumpf gemacht oder ganz verdorben.

auf's Herz legend schaut sie, wie um den Zorn des Sohnes zu sänftigen, mitleidvoll hinab nach den Verdammten, denen auch sein Blick zugerichtet ist. Oberhalb zu beiden Seiten sechs Engel mit den Marterwerkzeugen Christi, darunter in Reihen rechts und links die Apostel auf Wolken sitzend,[56] Petrus auf der Linken mit den Himmelsschlüsseln voll Abscheu im Blick. Unmittelbar unter Christus und Maria sind vier Engel angebracht, die in ihrer majestätisch-starren Gruppirung an die Gestalt des Kreuzes erinnern: der erste, hochaufgerichtet und mit dem Schwert gegürtet, hält nach rechts und links eine Schriftrolle, auf welcher die Worte des Gerichts gestanden haben („Venite benedicti etc." und „Ite maledicti etc."); er hat die ganze alterthümliche Strenge und Grossheit der frühern Mosaiken und ihnen verwandten Fresken; ihm zu Füssen in kauernder Haltung ein zweiter mit zornigem Blick, in der Linken ebenfalls eine Schrift,[57] während er die Rechte an den Mund legt; die beiden anderen, nur halb sichtbar, fliegen zu den Seiten hervor und blasen eherne Posaunen. — Unterhalb zur Rechten des Heilands, über und neben Johannes dem Täufer, sind in fünf Reihen unter einander die Erzväter und die Seligen gruppirt, alle andächtig und entzückt nach oben schauend.[58] Im Vordergrunde zu unterst sieht man Todte aus den Gräbern steigen.[59] Einen derselben, welcher als Heuchler bezeichnet ist, hat der Engel des Gerichts, deren fünf in Ritterkostüm und Waffen die Scheidung der Guten und Bösen vollziehen, an den Haaren erfasst und weist ihn hinüber zu den Verdammten, während dagegen ein Anderer von dieser Seite, durch einen Engel geleitet, auf den Wink des höher inmitten des Vorgrunds stehenden Michael zu den Seligen gewiesen wird, eine Anordnung, die in geistvoller Weise die ideelle Trennung der beiden Haupttheile ausdrückt, welche wiederum formell durch die Handlung verbunden werden. Zwei der ritterlichen Engel und ein Seraph sind beschäftigt, die ebenfalls in fünf Reihen zur Linken des Heilands stehenden Verdammten abzuwehren und in das Inferno zu drängen. Gegenüber der Klarheit und Ruhe, welche in den Reihen der Seligen herrscht, ist hier auch im äussern Arrangement Unordnung und Kampf; in reicher Mannigfaltigkeit sind die verschiedenen Grade der Verzweiflung geschildert, Reue, Jammer, Schreck, bis auf die Anstrengung des Sünders, den Mitschuldigen ins Verderben nachzureissen, die in der dramatischen Frauengruppe des Vordergrundes zum Ausdruck kommt. Wie von der obersten Schaar der Seligen, so geht auch von der zur Rechten, welche klagend nach unten blickende Gestalten (vermuthlich die für das Purgatorium bestimmten Seelen) enthält, ein gewun-

[56] Ihre Gewänder sind durchweg übermalt.

[57] Der Inhalt derselben ist nicht mehr erkennbar.

[58] Dieser Theil des Bildes hat am meisten gelitten.

[59] Dies Stück ist infolge der Reparatur der Mauer nicht mehr im Einzelnen zu beurtheilen. Bei mehreren Engelfiguren dieser Scenen ist ein ziemlich vulgärer Gesichtsausdruck zu bemerken.

dener Schriftstreifen nach der Mitte; auf letzterem ist jetzt zu lesen: „Oime, perche credetti chella misericordia di dio fosse minore (sic) chel peccato mio.“ —

Die sich unmittelbar anschliessende Darstellung des Inferno weicht schon insofern wesentlich von der in der Kapelle Strozzi ab, als dasselbe hier in horizontale Schichten getheilt ist. In jeder werden Höllenstrafen an den Verdammten vollzogen, bei deren Auswahl durchweg das Groteske und Ekelhafte vorherrscht, und zwar auch in der von Morrona publicirten Nachbildung der früheren Beschaffenheit. Lucifer, eine riesige Ungestalt, füllt fast die ganze Mitte des Raumes. Campo santo. Inferno.

Die mittelste Engelgruppe im Jüngsten Gericht erinnert einerseits vermöge ihrer dämonischen Strenge an eine des Michelangelo, aber sie ist zugleich das Verbindungsglied zwischen seiner Composition und der alterthümlichen Stilisirung des Erhaben-Schrecklichen, wie sie uns zuerst bei Darstellung desselben Gegenstandes in S. Angelo in Formis zu Capua, also bereits im Jahre 1075 entgegentrat. Die Intention steht dem sienesischen Charakter näher als dem florentinischen; giottesk ist sie nicht. Prüft man ferner die vier Abtheilungen des Inferno, so bietet die oberste am reinsten den Eindruck des Trecento; die Formen des Nackten und die Anatomie sind mit Verständniss behandelt, die Farbe wirkt ziemlich plastisch. Bei dem nächstfolgenden Streifen dagegen ist die Ausführung roher, der Ton röthlich, die Modellirung flach und der Contour mechanischer, Merkmale, die sich bis auf zwei Figuren links von Lucifer erstrecken. Dieser selbst sowie alles Uebrige ist moderner, vermuthlich von Sollazzino, der nach Vasari's Zeugniss im Jahre 1530 hier als Restaurator arbeitete. Ueberhaupt haben die beiden Fresken durch Wetter und Ueberarbeitung viel Schaden gelitten. Wir wissen z. B., dass ein gewisser Cecco oder Francesco di Piero aus Pisa im Jahre 1379 schon mit einer Reparatur des Inferno beauftragt wurde, weil das Bild durch die Schulkinder verunstaltet worden war.[60] Durch ihn hat vermuthlich der zweite Höllenkreis nebst den beiden bezeichneten Figuren neben Lucifer die jetzige Gestalt erhalten. Für das ein-

[60] Vgl. Bonaini, Memorie inedite p. 103 u. Morrona, Pisa illustrata II, p. 243. Nachrichten von Cecco gibt es auch in Pisa aus dem Jahre 1370.

zige ursprüngliche Stück des ganzen Gemäldes hat man das oberste anzusehen, schon weil es den besterhaltenen Theilen des benachbarten Fresko's (des Jüngsten Gerichts) am nächsten kommt.

Aus diesem und aus derjenigen Partie des dritten Bildes (Triumph des Todes), welche den Macarius bei den Särgen enthält, lässt sich allein das Urtheil über den ganzen Cyklus und seinen ersten Autor ziehen. In diesen Stücken nun ist nichts, was sich mit den Malereien Orcagna's in der Kapelle Strozzi deckte, ja die Typen, der Bau und Ausdruck der Composition erscheinen nicht einmal florentinisch. In den Frauenköpfen vermisst man Orcagna's Modell, an Stelle des ebenmässigen Ovals findet sich hier eine breite Ellipse mit schwellenden Backen, statt der zarten Umrisse seiner Figuren ein derber Strich, statt der feinen Durchbildung der Hände und Beine roheres Machwerk; auch Wurf der Gewänder und Schnitt der Kleider sind wesentlich von den seinigen verschieden, seine massvolle Würde ist durch Heftigkeit und Kraft ersetzt.

Nun braucht man gar nicht weit zu gehen, um im Campo santo selbst Werke gleichen Charakters aufzufinden. Der von den Lorenzetti aus Siena gemalte Cyklus von Darstellungen aus dem Anachoretenleben entspricht jenen sogenannten Orcagna's in jeder Hinsicht. Wenn man von Raumvertheilung und Composition im engern Sinne absieht, — denn darin sind allerdings unleugbare Verschiedenheiten —, so wird aufmerksame Vergleichung zeigen, dass die Behandlungsweise der einzelnen Gruppen, die Darstellung der Charaktere in den beiden Werken übereinstimmt. Bei Lorenzetti's Einsiedlern sind wildwüchsige Kraft, der öde Eindruck der Wüste, ungestüme Energie der Bewegungen hervorstechende Merkmale. Genau dieselben Charakterzüge, derselbe Gewandstil, gleichartiger Vortrag und die nämliche Technik sind dem Macarius im Triumph des Todes eigen. Beispielsweise nennen wir den Einsiedler zu äusserst rechts auf Lorenzetti's Fresko, welcher sich über den Leichnam des Genossen beugt und ihn mit dem Bahrtuch bedeckt, oder die beiden Gestalten in ähnlicher Haltung auf der entgegengesetzten Seite desselben Bildes, —

sie stimmen in allen Eigenthümlichkeiten mit dem Macarius der vermeintlich orcagna'schen Darstellung überein. Dasselbe Resultat ergibt sich, wenn man die Schaar der Seligen auf dem Bilde des Jüngsten Gerichtes, namentlich die Profile derselben mit solchen bei Lorenzetti vergleicht, wie etwa das Weib zu äusserst rechts, welches den heiligen Antonius versucht, der seine Hand ins Feuer hält. Weiteren Beleg gibt der dem Antonius erscheinende Christus bei Lorenzetti, verglichen mit dem Christus und Petrus im sogenannten Orcagna: die ganze Formgebung, Landschaft, Felsen, Pfad, Baum sind dieselben.

Könnte man Vasari's Meinung gelten lassen, wonach die Hölle von Bernardo Orcagna gemalt war, so dürfte man diesem unbedenklich auch die übrigen Theile des Cyklus zuschreiben, zu dem das Bild gehört; denn es wurde bereits bemerkt, dass das einzige genuin erhaltene Stück des Inferno dem intakten Theile im Triumph des Todes stilgleich ist. Aber Bernardo's Hand ist durch das entschiedene Vorwalten des sienesischen Charakters dieser Werke ausgeschlossen, und die an sich schon missliche Hypothese, dass sie etwa nach Orcagna's Composition von einem geringern Talente der sieneser Schule ausgeführt sein können, wird hinfällig, wenn man darauf achtet, dass nicht blos die Technik dieser Fresken, sondern die ganze künstlerische Empfindungsweise, Sprache und Schule ihres Urhebers weit mehr nach Siena als nach Florenz weist.

Eine strikte Antwort auf die Frage der Autorschaft ist uns zwar nicht möglich, aber soviel steht fest, dass die Lorenzetti diesen Compositionen wol gewachsen waren, und noch entschiedener lässt sich sagen, dass der ganze Cyklus dieser drei Fresken von Einer Hand und zwar von der eines sienesischen Malers herrührt. Grosse Aehnlichkeit und deutliche Züge der Schulverwandtschaft mit den sogenannten Orcagna's nimmt man ferner, trotz ihrer Verstümmelung, auch an den benachbarten Fresken der Ostwand — Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt — wahr, welche dem Buffalmacco oder Antonio Vite zugeschrieben werden. Endlich sei noch des wenn auch geringfügigen Umstandes erwähnt, dass die gemalten Rahmen der drei Fresken,

die verschiedentlich nach Orcagna und den Lorenzetti benannt werden, von ein und derselben Hand sind.[61]

Ueber die Entstehung der Annahme Vasari's, dass Orcagna die bezeichneten Fresken im Campo santo gemalt habe, lässt sich einige Rechenschaft geben. Die neuere Forschung hat erwiesen, dass die in demselben Raume befindlichen Illustrationen zur Legende des heil. Rainer einen Andrea da Firenze zum Urheber haben, einen Maler, von dem wir über die Lebenszeit Andrea Orcagna's hinaus in Florenz Kunde haben. Gleichklang und Gleichzeitigkeit dieser Namen reicht bei Vasari's geringer Sorgfalt vollkommen hin, die Verwechslung zu erklären. Bekannt war ihm, dass ein Andreas aus Florenz in Pisa gemalt hatte; in Zweifel darüber, welches Gemälde er demjenigen zuschreiben sollte, den er seinerseits mit Orcagna für identisch hielt, nahm er die an sich so bedeutenden Bilder, Triumph des Todes und Jüngstes Gericht, dafür an. Wenn dagegen jetzt zu behaupten ist, dass wir in Pisa überhaupt nichts von Orcagna besitzen, so fällt die Angabe, dass der Meister zu S. Croce in Florenz Repliken der Hauptheile seiner Campo-santo-Fresken ausgeführt habe, von selbst weg.[62] Was sonst noch in Florenz Andrea Orcagna's Namen trug, hat die Zeit vernichtet.[63]

[61] Diese Fresken sind nicht unmittelbar auf die Wand gemalt, sondern auf einen Intonaco, der auf Rohrgeflecht angetragen ist. Infolge dessen kann man das Abfallen des Bewurfs nicht, wie sonst geschehen ist, durch eiserne Klammern verhüten. Das einzige Mittel, die Gemälde zu conserviren, besteht darin, dass man den ganzen Intonaco ablöst und statt ihn von neuem an die Wand zu kleben, ihn vielmehr auf Leinwand legt, sodass das Ganze transportabel wird. Dann kann die Luft unterhalb circuliren und die untere Fläche vor Schimmel bewahren, die obere hat schon lange nicht mehr vom Wetter gelitten. Die Methode, die Farben zu fixiren und den Bewurf zu heben und neu an die Wand zu bringen, ist bei den Fresken Benozzo Gozzoli's mit Erfolg angewendet worden.

[62] Vas. II, 128; die Episode des Macarius mit den „drei Königen" und die darüber befindliche Illustration des Eremitenlebens nimmt er aus.

[63] So die Gemälde in der Cappella de' Cresci zu S. Maria de' Servi (Vas. II, 123 f.) und das Bild der Verkündigung in S. Romeo (ibid. 124), welches noch Richa (Chiese I, 258) kennt; ferner die Malereien an der Façade von S. Appollinare (Vas. II. 124), diejenigen, welche nach Avignon geschickt sein sollen (ibid. 131), und eins im Kapitelhause des Klosters degli Angioli (ibid. 134). Verschwunden sind auch die Fresken in S. Agostino (jetzt S. Spirito), welche Ghiberti (2. Commentar b. Vas. I, XXIII) erwähnt.

Bernardo Orcagna nimmt der Ueberlieferung nach wiederholt einen breiten Raum in der Lebensgeschichte Andrea's ein, vielleicht war dieser eine Zeit lang Gehilfe seines älteren Bruders; indess befremdlich ist doch, dass bisher keine Gemälde mit Bernardo's unzweifelhafter Signatur nachgewiesen sind. Wir haben zwar einige Tafelbilder, die den Namen „Bernardus de Florentia" gewähren; aber es bleibt fraglich, ob damit Bernardo, der Sohn des Goldschmieds Cione gemeint ist. Beste Aufklärung über die Identität müsste eine Prüfung solcher Fresken geben, die ausschliesslich von seiner Hand herrühren. Von denen im Campo santo soll er nach Vasari nur einen Theil gemalt haben; aber das kann ein Irrthum sein, wie es andrerseits sich nicht bestätigt, dass er in der Cappella Strozzi mit gearbeitet habe; denn dort ist schlechterdings nur Eine Hand zu erkennen. Oder war Bernardo als Maler nur Handlanger? Wie dem auch sei, jedenfalls muss constatirt werden, dass in Florenz ein Paar Bilder vorhanden sind, welche möglicher Weise auf ihn zurückdeuten.

Zunächst das Triptychon in der Akademie:[64] Maria mit dem Kinde durch die Heiligen Petrus und Paulus nebst vier Engeln angebetet; die Figuren klein und nicht ohne Grazie, aber ohne den grossen Zug Andrea's. Die Inschrift besagt: „Nomine Bernardus de Florẽtia pinxit h. op. anno Dñi. MCCCXXXII . ."[65] Akademie der Künste Florenz.

Sodann eine zweite Madonna mit dem Kinde, umgeben von einem Heiligen mit Buch und einem andern in bischöflichem Ornat, halbe Lebensgrösse, im Kloster Ognissanti, mit der Inschrift: „A. D. MCCC . . . XXIIII. Frater Nicolaus de Mazzinghis de Carpi me fieri fecit pro remedio animae matris, fratrum. Bernardus de Florentia pinxit."[66] Kloster Ognissanti. Florenz.

Werthvoller und interessanter ist ein drittes Bild, welches der ehemaligen Sammlung Bromley angehörte:

Es stellt die Kreuzigung dar, zwischen den acht Heiligen Laurentius, Andreas, Petrus und Paulus, Bartholomäus, Georg, Jakob und Stephan, und führt die Signatur: „anno Dñi MCCCXLVII. (sic) Bernardũ pinxit me quem Florentiẽ finsit," ein schönes, gut erhaltenes Bild, giottesk in Composition und Typen, in klaren Tempera-Grund- Weil. Coll. Bromley. London.

[64] Nr. 53 des Saales der kleinen Gemälde.

[65] Einige Ziffern dieser Zahl sind verschwunden.

[66] Es hängt an einer sehr dunklen Stelle über dem Eingang zur Chorthüre und kann nur mit Hilfe der Laterne genau gesehen werden.

farben colorirt, aber es lässt doch eine andere Hand vermuthen, als die von Orcagna's Gehilfen.[67]

Weil. Collection Eastlake.

In derselben Manier gehalten und als schönes Specimen der florentinischen Schule zu verzeichnen ist die Kreuzigung mit Pilasterfiguren zur Seite,[68] ehemals in der Sammlung weiland Sir Charles Eastlake's.

Ein Aktenstück über eine Berathung von Malern zu S. Maria del Fiore aus dem Jahre 1366 enthält u. a. die Namen Ristorus Cionis, Bernardus Pieri und Bencius Cionis. Dieser letztere ist vermuthlich ein Bruder Orcagna's; wäre aber Bencius nicht aus Bernardus verkürzt, dann hätten wir hier einen sechsten Sohn Cione's.[69]

Ob die oben aufgezählten Bilder von Bernardo Pieri herrühren, für dessen Ansehn schon die Theilnahme am Baurath des florentiner Doms spricht, oder von Bernardo, dem Bruder Andrea Orcagna's, bleibt unentschieden.

Was die Loggia de' Lanzi betrifft, so ist erwiesen, dass ihre Errichtung zwar schon unterm 21. November 1356 von der florentiner Regierung beschlossen wurde, dass der Bau selbst aber erst im Jahre 1376 unter Leitung des Bencius Cionis begann.[70]

[67] Vgl. die Bemerkung Rumohr's darüber a. a. O. II, 223.

[68] Diese befanden sich ehemals in der Sammlung Ottley. Waagen, Art Treasures in Great Britain II, 264 schreibt das Bild dem Spinello zu.

[69] Rumohr, welcher a. a. O. II, 166 das Malerverzeichniss mittheilt, hält Bencius für Abkürzung von Bencivenne (a. a. O. 223). Benci Cione erscheint noch in einem sienesischen Dokument, um das Jahr 1356, wo er ein Gutachten über die Arbeiten des neuen Doms abgibt (s. Milanesi, Doc. dell' art. Sen. vol. I. 249 – 51). Als Bildhauer war er stark beschäftigt am Palast des Podestà in Florenz, zusammen mit Neri Fioravanti, Maso Leonis, Lippo Cursi, Niccola Martelli, Rustico Cennis, Antonio Joannis, Paolo Maj. Johannis (im Jahre 1345); s. Luigi Passerini, Pretorio di Firenze, Florenz 1858.

[70] Hierüber vergl. Gaye, Carteggio I, 526 ff. und L. Passerini a. a. O.

ZWEITES CAPITEL.

Francesco Traini. Niccola Tommasi.

In den fleissigen und exakten Untersuchungen über die Familie Cione's hat Del Migliore, dessen handschriftliche Anmerkungen zu Vasari in der Magliabecchiana zu Florenz bewahrt werden, den Mariotto,[1] Bernardo Orcagna's Sohn, mit dem Geschlecht der Traini in Verbindung gebracht. Den Beweisgrund für seine Annahme, die dem Vasari fremd war, bildet die Thatsache, dass Mariotto, der Neffe Andrea's und Sohn Bernardo's di Cione, den Namen der Traini trug, einer alten Familie, deren Glieder Aemter und Ehren der Republik bekleidet haben. Darin liege nichts Ungewöhnliches; denn bei vielen Familien sei es Sitte gewesen, den eigentlichen Namen des Hauses aufzugeben und sich nach dem des Vaters oder Grossvaters zu nennen, besonders wenn einer der Vorfahren durch hervorragende Verdienste Ansehen erlangt habe.[2]

Die künstlerischen Verdienste des talentvollen Francesco Traini, welcher zufolge der Genealogie Del Migliore's mit der Familie Andrea Orcagna's verwandt war, sind Vasari nicht entgangen; ja er sagt sogar von ihm, er habe seinen Meister Andrea im Colorit übertroffen.[3]

[1] Er ist unter dem Jahre 1408 als *Mariotto di Nardo* in der florentiner *Malergilde* registrirt, s. Gualandi, Mem. di belle arti. Ser. VI. 186.

[2] Vgl. das Citat bei Bonaini, Mem. ined. Anm. 5 p. 6 u. 7. Die Urkunden bezeichnen jedoch den Francesco nicht als Fr. Traini, sondern als Sohn des Traino.

[3] Vas. II, 137, 38.

Nun ist sein Name in florentinischen Urkunden noch nicht aufgetaucht, und die Annahme, dass er Orcagna's Schüler gewesen sei, wird zwar u. a. von Lanzi bestärkt, aber von Anderen, vor allem von Bonaini widerlegt. Es wäre in der That schwer begreiflich, wenn ein Künstler, der wie Traini im Jahre 1344 malte, bei einem andern gelernt hätte, dessen zuerst im Jahre 1350 und zwar als Gehilfen seines Bruders Erwähnung geschieht,[4] wenn auch daran erinnert werden muss, dass die Anfänge von Andrea's Thätigkeit höchst dunkel sind und dass die Jahrzahl 1350 durch keine Belege gestützt wird.[5] Ein anderes Argument Bonaini's gegen das vermeintliche Verhältniss Orcagna's zu Traini, dass jener erst im Jahre 1358 in der Malermatrikel erscheint und vor dieser Zeit doch kaum Schüler gehabt haben könne,[6] ist nicht schlagend; wissen wir doch, dass Orcagna wenigstens 1354 ein anerkannter Künstler war.

Die früheste Nachricht über Traini gibt Ciampi.[7] Er citirt eine Urkunde, laut welcher Francesco del q. Traino im Jahre 1341 ein Banner für die Brüderschaft delle Laudi (oder Landi) zu S. Maria Maggiore (Dom zu Pisa?) gemalt habe. Aber die einzigen Bilder, von denen wir durch eigene Anschauung Kunde haben, sind die Darstellungen des heil. Thomas und des heil. Dominikus mit den dazu gehörigen Episoden in Pisa.

S. Caterina. Pisa.

Traini's Thomas in der Katharinen-Kirche zu Pisa ist ein Altarbild mit Giebelaufsatz, in neuerer Zeit zu einer rechtwinkligen Tafel ergänzt: dargestellt ist, wie der Heilige von Christus, den Evangelisten und griechischen Philosophen inspirirt die Ketzer zu Schanden macht.[8]

Die ganze Composition hat das Gepräge der Sanftmuth, Resignation und Beseligung; man kann sie ein vergrössertes Miniaturbild nennen, so haarfein sind die Umrisse, so sauber die Behandlung der Formen, die sich durch Länge und Schlankheit auszeichnen. Vorwiegende Milde, eine gewisse Schärfe der Züge,

[4] Bonaini a. a. O. p. 5 ff. u. 14.
[5] S. Baldinucci, Opere IV, 395.
[6] Bonaini a. a. O.
[7] Notizie inedite p. 117.

[8] Eine der Vorgrundfiguren hat durch moderne Zuthat eines Zettels die willkürliche Bezeichnung „Urbanus sex pisanũ" bekommen.

Schmalheit der Hände mit langen dünnen Fingern lassen beim Maler eher sienesische als florentinische Schule vermuthen. Dieser Eindruck wird nicht aufgehoben durch die breiten Faltenmotive der Draperie, welche die Glieder, die sie decken, gut zum Ausdruck kommen lassen und mit grosser Akkuratesse ausgeführt sind; auch die heitere Farbenstimmung der Gewänder passt dazu und selbst der Mangel an klarer Vertheilung der Licht- und Schattenmassen stösst die Wahrnehmung nicht um. In dieser Flachheit des Vortrags aber liegt die Schwäche Traini's und zugleich das deutlichste Merkzeichen seiner Abweichung von Orcagna. Dabei jedoch ist das Compositionelle im strengen Sinn, die Raumbenutzung und Anordnung recht tüchtig. Weder Namensunterschrift noch Datum weisen das Bild aus, aber Vasari hat kein Bedenken und lobt hier die „capriciöse“ Erfindung. — Er erwähnt auch des zweiten Werkes von Traini. Es ist nach seiner Schilderung für einen Angehörigen der Familie Coscia gemalt, dessen sterbliche Reste in einem Gewölbe der Dominikus-Kapelle in S. Caterina zu Pisa liegen. Doch beruht diese letzte Angabe auf Irrthum. Die Inschrift an der Fussleiste des Seitenflügels besagt nämlich:

„Hoc opus factum fuit tempore Domini Johannis Coci ii (*scil. operarii*) opere maioris ecclesie sancte Marie pro comuni pisano pro anima domini Albisi de stateriis de pe . . . supradicte Franciscus Traini pin.“

Giovanni Coco, nicht Coscia, war Rechtsgelehrter und bekleidete in den Jahren 1331—40 mehrmals das Amt eines Anziano zu Pisa. Sein Testament vom Jahre 1346 ist erhalten.[9] Der andere in der Inschrift erwähnte Name, Albizzo delle Stadere, weist auf einen der schlauen und verschlagenen Diplomaten hin, deren die Stadt Pisa in der Zeit ihrer doppelten Bedrängniss durch die Florentiner und durch Castruccio von Lucca sich so oft bedienen musste. Aus seinen letztwilligen Bestimmungen, datirt 25. Januar 1336, geht hervor, dass er in engstem Verhältniss zu

[9] Marino di Giovanni Coscia di Napoli, mit welchem ihn Vasari verwechselt, starb laut seiner Grabschrift in derselben Kirche im Jahre 1418. Bonaini, a. a. O. 9, 10.

den Dominikanern stand; eine Clausel enthält die Stiftung eines Altars in der Katharinenkirche zu Pisa, derselben, für welche Traini ein Bild zu malen beauftragt wurde.[10] Die von Bonaini gefundenen und veröffentlichten Originalnotizen sprechen auch von unserem Altarstück; es scheint, dass dasselbe im April 1345 theilweise vollendet war und im folgenden Januar fertig wurde. Der Preis betrug 110 Livres.[11]

Akademie d. Künste. Pisa.

Die Mitteltafel des Bildes — jetzt in der Akademie zu Pisa — ist ausschliesslich der Figur des heil. Dominikus gewidmet, der aufrecht stehend in der Rechten die Lilie, in der Linken das Buch trägt mit der Inschrift: „Venite filii, audite me, timorem Domini docebo vos.“ Der Gründer der Inquisition, bezeichnet durch die Unterschrift: „Sanctus Dominicus pater ordinis praedicatorum,“ hat bei aller Würde etwas Weiches in den Zügen; der Umriss des Kopfes zeigt eine schöne, regelmässige Linie. Die ganze Figur, breit und geschmackvoll gekleidet, darf unbedenklich zu den guten Leistungen des Trecento gezählt werden. — Der Giebel enthält herkömmlicher Weise den segnenden Heiland mit der Aufschrift: „Ego sum lux mundi“. Sein runder Kopf mit breiten Backenknochen sitzt auf langem Halse und ist von massenhaftem, wellig gelocktem Haar umgeben; der lächelnde Ausdruck desselben, wenn auch edel und würdig, erinnert an Typen, die hinter Giotto zurückgehen, gibt der Darstellung aber jedenfalls untergeordneten Werth im Vergleich zu Orcagna und nähert sich mehr dem Simone Martini.

Die Seitenflügel sind je in vier Felder getheilt, welche in Doppelgiebeln die Halbfiguren der Propheten Daniel, Jesaias, Jeremias und Ezechiel tragen. Gegenstand der Darstellungen ist die Legende des Dominikus. Das erste Bild erzählt die Geburt des Heiligen: Giovanna Aza liegt in Kindesnöthen, von zwei Mägden bedient; ein Schoosshund mit brennender Kerze am Bett deutet, dem Bericht Fra Giordano's gemäss, auf die Sendung des Neugeborenen hin, der, klein und dürftig, aber bereits mit dem Heiligenschein ausgezeichnet, von Wärterinnen im Vordergrund versorgt wird; eine derselben hält ihn in die Wanne, die andere wartet mit den Tüchern; in der ganzen häuslichen Scene sind Zärtlichkeit, Liebe und Leiden recht entsprechend dargestellt. — Die nächste Episode zeigt den Helden schon auf der Höhe seines Berufs: er unterstützt mit beiden Händen das wankende Gebäude der Kirche; links schläft Innocenz III. in päpstlichem Ornat, den Kopf in die Hand gestützt; er träumt süss unter dem Schutze

[10] Die Beweisstücke bei Bonaini a. a. O. p. 11, 12 und 109 ff.

[11] Ebendaselbst.

zweier schlaftrunkener Diener, die auf den Stufen des Bettes liegen. — Es folgen Petrus und Paulus, wie sie am Thor des Lateran dem knieenden Dominikus Stab und Evangelium übergeben. Im vierten Bilde ist das Wunder von Monreale oder Fajnaux vorgestellt: der Heilige verbrennt in Gegenwart einer Volksmenge die Bücher ketzerischer Lehrer, während das Evangelium unversehrt im Feuer hängt. Die Freude der Dominikaner und die Wuth und Verzweiflung der Häretiker sind in guter Charakteristik einander gegenübergestellt. — Die Bilderreihe des andern Flügels stellt zuerst Tod und Auferweckung des jungen Napoleon, Nepoten des Cardinals Fossanuova dar: Freundschaft und Sippe des Todten, der ausgestreckt am Boden liegt, sind versammelt, zu Häupten ein Weib, das weinend und ihre Backen kratzend sich über ihn beugt, die Anderen mehr oder minder von Schmerz bewegt, etliche Kinder gucken mehr neugierig als mitfühlend zu. Rechts erwacht der Jüngling infolge der Fürbitte des Heiligen und wird seinem Oheim, dem Cardinal, zurückgegeben. Diese lebensvoll und sprechend bewegte Doppelcomposition ist ausdrücklich sienesisch in der Charakteristik der Gesichter und in Bewegung und Form ihrer schlanken Figuren. — Die nächste Scene erinnert an ein zweites Mirakel des Heiligen, welches im Albigenserkriege geschah. Als Simon von Montfort mit den Kreuzfahrern Toulouse belagert, eilt eine Schaar Pilger aus England, welche aus Scheu vor dem Interdikt die ketzerische Erde meidend in einem Kahn über's Wasser setzen wollen. Der Kahn sinkt, aber Dominikus eilt aus der benachbarten Kirche, wo er betet, mit zwei Brüdern herbei an's Ufer, breitet seine Arme aus und zieht die schon todt Geglaubten an's Land empor. Züge, wie das triefende Haar der Geretteten, sprechen hier für die Naturbeobachtung des Malers; auch Schreck ist in verschiedenen Graden auf den Gesichtern ausgeprägt. — Das siebente Seitenbild hat den Traum des Priors Fra Guala zu Brescia zum Gegenstand: im Vordergrunde liegt Dominikus horizontal ausgestreckt; auf seinem Körper stehen zwei Leitern auf, die oben von Christus und Maria gehalten werden und auf denen zwei Engel aufwärts steigen, indem sie die Seele des Heiligen, die als Kind auf einem Thronstuhle sitzt, gen Himmel tragen. Es schliesst schon ein gutes Zeugniss ein, wenn solch ein widersinnig prosaischer Gegenstand überhaupt mit Würde vorgetragen wird, und dem Bilde fehlt es nicht an religiöser Stimmung und Einfachheit. — Das Schlussbild ist die Bestattung des Heiligen, wie sie im Jahre 1233 in Bologna vorgenommen wurde. Traini hat den feierlichen Akt mit allem Pomp der hohen Kirchenwürdenträger ausgestattet, die zugegen waren; hinten sieht man die Reihen der Brüder, im Vorgrund die Armen und Kranken, die im Heiligen ihren Schützer verloren haben.

Das ganze Altargemälde, vorzugsweise aber die Prophetenfiguren der gothischen Giebelfelder über den Flügeln haben dieselben

charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche die Darstellung des heil. Thomas bietet. Der Totaleindruck von Francesco Traini's Kunstweise ist, wie gesagt, eine Verbindung von sienesischer und florentinischer Manier, wobei das erstere Element vorwiegt. Weichheit und Milde, wie sie sich bei Orcagna zeigt, kommt bei ihm stärker zur Geltung; er hat mehr religiöse Neigung, während er an künstlerischer Kenntniss nachsteht. Ohne Frage ist er ein grosser Maler gewesen, und wenn auch Vasari's Prädikate nicht zutreffen, so haben wir doch allen Grund, die Kargheit der von ihm erhaltenenWerke zu beklagen. —

Für die Bestimmung seiner Lebenszeit ist noch eine kürzlich wieder aufgefundene alte Notiz wichtig, welche ihn im Jahre 1322 schon als Zeugen anführt;[12] daraus geht hervor, dass Traini wahrscheinlich ein älterer Zeitgenosse Orcagna's war, der sonach auch nicht sein Lehrer gewesen sein wird.

Nicht besser geht es uns mit dem Namen Niccola Tommasi, über den wir fast völlig im Dunkeln sind. Eines seiner Bilder in S. Antonio Abate zu Neapel wurde gelegentlich bei der Schilderung Giotto's aufgeführt.[13] Wahrscheinlich ist er derselbe, welchen Sacchetti in seiner Erzählung von dem Malerdisput in S. Miniato nennt, dessen heikles Thema die Frage nach dem ersten Meister der damaligen Gegenwart bildete. Auch in dem Protokoll der Künstlerberathung in S. Maria del Fiore kommt sein Name vor, und zwar gehört er zu denen, welche sich im Jahre 1366 an der Concurrenz für das Façadenmodell betheiligten, woraus ersichtlich

[12] „Actum Pisis sub Lodia ecclessie sancti Philippi de Vice Comitatibus, presentibus Francisco olim Traini pictore et Masio quondam Nanni magistro scholarum de Cappella sancti Nicholai ambobus Pisanis civibus testibus ad hoc vocatis et rogatis dominice incarnationis anno MCCCXXII, Indne IV, tertio kal. 7bũs more Pisano." — Das Dokument ist abgedruckt in der auch sonst sehr ergiebigen Urkundensammlung des Buches „Origine e descendenza dell' antichissima famiglia di Ciccio, da Fucecchio, in oggi Ciccj, cittadini Pisani avanti il secolo decimo; estratta da 180 autentiche ed antiche cartapecore, le copie delle quali esistono nel presente libbro, assieme con le copie dei varij documenti presentati in processo e copiati in questo dal Dottore Domenico Alessandro Ciccj, uno dei descendenti di da famiglia, e che si ē fatto riconoscere antico cittadino Pisano, come per sentenza dei Sign. Priori di Pisa, ed a ritrovato tutte le sudde antiche cartapecore e da supplicato S. A. J. R. l'avanzamento. Pisa a. D. 1771.

[13] S. Band 1, Cap. XI, S. 274 und Cesare Guasti in Arch. stor. N. Ser. Tom. XVII, p. 140.

ist, dass er Orcagna's Zeitgenosse war, und wir wissen ferner, dass er zu den Gründern der Malergilde in Florenz gehört hat. Am wichtigsten ist aber der Anhalt, den das genannte Bild in Neapel vom Jahre 1371 über seine künstlerische Eigenart gibt.

Das Gemälde, ursprünglich ein Triptychon, zeigt auf der Mitteltafel den Abt Antonius in langem weissen Bart und fliessendem Gewande, mit dem Evangelium in der Linken und die Rechte segnend erhoben. Ueber seinem Haupte halten zwei Engel einen Baldachin, zwei andere zu seinen Füssen spielen auf Musikinstrumenten.[14] — Auf dem rechten Flügel steht Johannes der Evangelist mit dem heil. Ludwig, auf dem linken Petrus mit Franciscus.[15] **S. Antonio Abate. Neapel.**

Der Florentiner verleugnet sich in dem ganzen Bilde nicht, dessen Hauptmerkmale an Orcagna erinnern. Der Typus der Hauptfigur ist schön und männlich, in dem Kopfe des Johannes und dem Uebrigen spricht sich jene Stilverwandtschaft ganz deutlich aus. Die Werke, denen dieses Bild des Niccola Tommasi am nächsten steht, sind der heil. Giovanni Gualberto, Ambrosius mit andern Heiligen in der Cappella Medici zu S. Croce und der heil. Bernhard in der Akademie zu Florenz.[16] — Jeder Schritt, der uns einem so lange Zeit ganz unbekannten Künstler dieses Schlages näher bringt, erfreut; man ist versucht, ihn für einen Schüler oder doch Genossen Orcagna's zu halten und weiter zu fragen, ob er seinen Namen nicht vielleicht von jenem Maso erhalten hat, dessen Arbeiten bei Ghiberti so sehr gelobt werden.[17] —

Unter den angeblichen Schülern Orcagna's nennt Vasari einen Bernardo Nello di Giovanni Falconi, der eine grosse Anzahl Bilder im pisaner Dom gemalt haben soll.[18] Aber von keinem haben wir eine Spur, und der Name dieses Nello wird auch nicht mit Fresken zusammengebracht, ausgenommen nur das eine im Hiob-Cyklus des Campo santo. Aber nur ein ein-

[14] Der Goldgrund ist erneut, wodurch die Form des Thrones Schaden gelitten hat; der Nimbus ist mit Lack aufgemalt; die schwarze Kutte sowie stellenweise auch der Umriss ist retouchirt.

[15] Die Figuren, ungefähr halb lebensgross, sind in sehr schlechtem Zustande.

[16] Vgl. Cap. I.

[17] Ghiberti, II. Comment. Vas. I. p. XXI.

[18] Vas. II, 135.

ziger Gewährsmann[19] schreibt ihm daselbst die Ausführung der Scene zu, in welcher Hiob vom Stuhle steigt, um sich vor Gott zu demüthigen; doch scheint der Antheil Nello's an diesem Bilde mit Recht auf das bescheidene Verdienst zurückgeführt zu werden, dass er Beschädigungen ausbesserte, die der Regen angerichtet hatte.[20]

Als Beispiel der Arbeiten eines ferneren Schülers von Orcagna, des Tommaso di Marco, führt Vasari[21] ein Bild aus dem Jahre 1392 in S. Antonio zu Pisa auf, welches jedoch nicht mehr existirt.

Geringe Nachwirkung von der Schule des grossen Meisters verrathen noch die schwachen Produkte eines Malers in Pistoia, Namens Giovanni di Bartolommeo Cristiani, von welchem später bei Gelegenheit der lokalen Kunstthätigkeit dieser Stadt die Rede sein soll.

Von Mariotto endlich, dem ältesten Sohne Bernardo Orcagna's, hat sich keins der Werke erhalten, die Vasari kennt. —

[19] Canonico Totti, bei Morrona, Pisa ill. II, 205 und bei Ranieri Grassi, Descr. stor. e art. di Pisa. P. art. p. 144.

[20] Morrona a. a. O.

[21] Vas. II, 135.

DRITTES CAPITEL.

Agnolo Gaddi und Cennino Cennini.

Während Orcagna durch sein Compositionstalent und seine Farbentechnik der Entwicklung des florentinischen Kunststils neuen Anstoss gab und in seinem Schaffen eine fast in jeder Richtung ausserordentliche Leistungskraft offenbarte, ging die Familie der Gaddi mit ungewöhnlichem Erfolge der Beschäftigung ihrer Vorfahren nach. Schon bei Taddeo war dem Berufe des Malers und Architekten viel durch kaufmännische Geschäftsthätigkeit entzogen worden, Agnolo, sein Sohn, folgte diesem Beispiel: er machte die künstlerische Lehrzeit durch und arbeitete als Meister in seinem Fache, aber er trieb dabei Erwerbsgeschäfte und hat zuletzt die malerische Praxis der einträglicheren geopfert. Wir fanden ihn bereits in Giovanni da Milano's Atelier, auch Jacopo di Casentino, von welchem später berichtet werden soll, ist sein Lehrer gewesen. Der geweckte Geist und die früh entwickelte Fähigkeit des Knaben erregten grosse Erwartungen, und in einem gewissen Grade hat er dieselben auch erfüllt, allein die Schnelligkeit, mit der es ihm von der Hand ging, verführte ihn später zu flüchtiger Ausführung, und so blieb er hinter dem Ziele zurück, das er seinen Kräften nach hätte erreichen können.[1]

Wir wissen nicht, wann Agnolo Gaddi geboren ist, doch scheint er beim Tode des Vaters 1366 noch Jüngling gewesen zu

[1] Vgl. Vas. II, 150 u. 51.

sein. So lange dieser lebte, wird er den Sohn auch selbst unterrichtet haben. Abgesehen davon, dass Cennini es ausdrücklich sagt,[2] ist auch in seiner Kunstweise mehr vom Einflusse Taddeo's als von dem des Giovanni da Milano zu spüren. Wenn man nun die ungefähre Altersbestimmung festhält, so werden mehrere Angaben hinfällig, die bisher gegolten haben.

Wir bezweifeln, dass Agnolo im Jahre 1346 die Reparatur der Mosaiken im Baptisterium S. Giovanni zu Florenz wirklich ausgeführt hat;[3] sie wird entweder später oder aber von Taddeo gemacht worden sein; ebensowenig möchte in dem Bilde der Krönung Maria's, das im Jahre 1348 im Auftrage Barone Cappelli's für den Hochaltar zu S. Maria Maggiore in Florenz gemalt worden war, ein Werk Agnolo's verloren gegangen sein.[4] Ferner ist fraglich, ob er die Entwürfe für die Kirche S. Romulo geliefert hat, deren Neubau in den Jahren 1349—56 stattfand.[5]

Seine früheste Arbeit gehörte der Kirche S. Jacopo tra' Fossi zu Florenz an, und hier soll er bei Darstellung des auferweckten Lazarus in die Art von Realismus verfallen sein, die, wie wir sahen, dem Giovanni da Milano eigenthümlich war. Vasari gibt sich dazu her, eine bildliche Schilderung zu loben, welche „höchst durchdacht" den auferstehenden Todten aufs ekelhafteste mit allen Zeichen der Verwesung ausstattete und dieser Auffassung allerdings ganz entsprechend den Aposteln die Kleiderzipfel an die Nasen brachte.[6] Solche widerwärtige Naturtreue aber schliesst in Wahrheit den grossen Künstler aus. Agnolo Gaddi, wenn er anders der Urheber war, hat denn auch diese Verirrung überwunden; seine besten Wandgemälde sind frei von derartigen Zügen. Im Jahre 1367 lieferte er im Auftrage des

[2] Vas. II, 158 und Cennini's Traktat, worüber später.

[3] Vas. II, 152 f. Richa, Chiese, V. p. 42.

[4] Vas. II, 154. Das Grabmonument für Barone Cappelli beschreibt Richa, a. a. O., mit der Angabe, dass es nach dem Tode dieses Edelmanns, der 1348 starb, von seinem Sohne errichtet worden sei. Für diesen letzteren hat Agnolo vielleicht gearbeitet, aber nicht für den Vater desselben. Richa (a. a. O. III, 281) verzeichnet auch noch einen Johannes den Täufer als Arbeit Agnolo's in S. Maria Maggiore.

[5] Vgl. Gaye, Carteggio I, 499, 502—8. Matteo Villani jedoch (lib. VII, c. 41) unterstützt diese Behauptung Vasari's.

[6] Vas. II, 151.

Stieri di Francesco degli Albizzi, „Provveditore“ von S. Maria del Fiore, Entwürfe zum Schmuck des Signorenplatzes,[7] und demnächst ward er bei der malerischen Dekoration des Chors der Kirche del Carmine in Florenz beschäftigt, wo er für die Familie Soderini Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau gemalt hat, die seitdem verschwunden sind.[8]

Das beste und vielleicht auch das älteste seiner erhaltenen Freskenwerke befindet sich in der Pieve zu Prato. Hier stellte er in der Kapelle „della sacra cintola“ in zwei Bilderfolgen die Geschichte der Maria und die Legende ihres heiligen Gürtels dar.

Die Kapelle besteht aus einem Langhaus, welches in der Mitte getheilt ist, sodass es die Form zweier hintereinanderliegender oblonger Querräume hat, deren beide Schlusswände durch Bogenfelder geschlossen sind und gesonderte Gewölbdecken haben. Die Reihenfolge der Bilder geht von links nach rechts und dann von oben nach unten.

An dem Bogen, durch den man in den Mittelraum gelangt, ist die Vertreibung Joachims aus dem Tempel und darüber seine Tröstung durch den Engel angebracht; die Schlusswand des vorderen Raumes zur linken Hand bietet in drei Reihen Vorgänge aus dem Leben Maria's: in den Bogenfeldern die Begegnung Joachim's mit Anna (in einem Thurme des Hintergrundes die Erscheinung des Engels bei ihr), die Darstellung Maria's im Tempel und unten die Verkündigung. Die zweite Wand enthält oben die Geburt Maria's, die Vermählung und die Geburt Christi. Die Schlussmauer des Langhauses, dem Eingang gegenüber, zeigt in der Lünette die Krönung Maria's und darunter, wieder in zwei Abtheilungen, den Tod der Jungfrau, die Himmelfahrt und die Erwerbung ihres heiligen Gürtels durch Thomas. Pieve di Prato. Cap. d. Cintola.

Die Legende erzählt, die kostbare Reliquie, von welcher die Kapelle den Namen hat, sei vom heil. Thomas, der sie überkam, einem seiner zuverlässigsten Jünger anvertraut worden. Jahrhundertelang blieb der Gürtel Maria's in Palästina in der Familie jenes Mannes, bis im elften Jahrhundert Michele dei Dagomari mit etlichen Gesellen aus Prato ins heilige Land kam, dort die Tochter des Priesters freite, in dessen Besitz sich damals das Kleinod befand, und so mit der Braut auch den heiligen Gürtel erwarb. Glücklich erreichte er zu Schiff die Küste Italiens und landete — nach Agnolo's seltsamer geographischer Licenz — in seiner Vaterstadt Prato. Hier lebte er

[7] Baldinucci, Opere. IV, 344. [8] Vas. II, 151, 52.

nun und hütete den heiligen Schatz, der in einem Behälter an seinem Bette lag, mit grösster Pietät. Oft bemerkten seine Diener, dass zwei Engel ihren Herrn Nachts aus dem Bette hoben und ausgestreckt auf den Boden legten; aber Michele's Verehrung für die Reliquie und die Sorge, sie durch Diebstahl einzubüssen, besiegte den Verdruss über diese fortwährenden Ruhestörungen und er liess sie bis an's Ende seiner Tage geduldig über sich ergehn. Aber als er seinen Tod nahen fühlte, beschickte er den Priester der Kirche zu Prato und übergab ihm die heilige Cintola mit der Bedingung, dass sie fortan in seiner Heimathstadt verwahrt werde, in deren Kathedrale sie denn auch mit allen Ehren übergeführt ward. Sie fand (laut einer Inschrift) ihren Platz in der Kapelle del sacro cingolo (oder sacra cintola) im Jahre 1395.

Die Motive, welche Agnolo dieser Legende entnahm, füllen die Schlusswand der hinteren Abtheilung zur Rechten: hier sieht man in der Lünette die Hochzeit des Michele dei Dagomari und die Gewinnung des heiligen Gürtels, zunächst darunter Ankunft und Landung des glücklichen Paares in Prato und den wunderbaren Besuch der Engel, die den Michele aus dem Bette heben; der unterste Streifen enthält den Tod des letzten Eigenthümers und die Procession, welche das Erbstück heimholt. Ausserdem sind an der rechten Schlusswand der vorderen Abtheilung der Heiland in der Glorie, an der Laibung des Portals die 12 Apostel in Medaillons, in den Kappen der diagonal getheilten Decke des Vorderraumes die 4 Doctoren der Kirche und in denen der andern die 4 Evangelisten gemalt. (Gemäss der verschiedenen Form der Deckenausschnitte sind je zwei Gestalten in ganzer und je zwei in halber Figur gemalt.)

Dieser doppelte Gemäldecyklus der Kapelle des Sacro Cingolo bekundet Ursprünglichkeit, Talent und Verständniss. Die drei Gruppen, in welche die Scene der Ausweisung Joachims auseinandergelegt ist, stehen in guter Wechselbeziehung und sind dem Raum geschickt eingepasst. Offenbar lehnt sich der Künstler hier an Giotto's Vorbilder an und demzufolge ist die Composition gelungener in der Massenvertheilung und wohlgefälliger als irgend eine von Taddeo. Dabei haben die Figuren maassvolle natürliche Lebendigkeit und die Gewänder sind mit löblicher Breite behandelt.[9] Sehr schön und einfach ist sodann die Begegnung Anna's mit Joachim dargestellt, vortrefflich die Haltung und Draperie der beiden Begleiterinnen des kummervollen Weibes, das

[9] Zeit und Reparatur haben jedoch das Fresko sehr beschädigt.

dem Gatten ohnmächtig in die Arme sinkt. Die Geburt Maria's ist hier noch schlichter und besser zur Anschauung gebracht als von Giovanni da Milano in der Rinuccini-Kapelle in Florenz;[10] besonders anziehend und lebensvoll die Wärterinnen, die mit dem Kinde spielen.[11] Bemerkenswerth ist ferner die harmonische Vertheilung und die Lebensfrische in dem Bilde der Darstellung Maria's im Tempel, die nichts von dem Durcheinander zeigt, wie es bei Taddeo (in der Baroncelli-Kapelle) oder bei Giovanni da Milano auffällt;[12] dass das Kind, indem es die Stufen hinaufgeht, nach der Mutter schaut, darf als ein hübscher Zug hervorgehoben werden;[13] entsprechend streckt ihr Anna die Hand entgegen, Joachim steht dicht dabei neben zwei knieenden Frauen, und oben am Portal begrüsst das auserwählte Mädchen ein Musikanten- und Sängerchor. Vermöge ihrer giottesken Klarheit, die alle Ueberladung mit unnöthigen Nebenfiguren vermeidet, ist eine Composition wie diese sogar noch wirkungsvoller und ansprechender als selbst die des Ghirlandaio in S. Maria Novella zu Florenz, in der wir, besonders bei der Figur Maria's, Anklänge an Agnolo Gaddi wiederfinden. Am meisten aber von Giotto's Sinne durchdrungen und vielen Leistungen desselben ebenbürtig darf die Composition des Sposalizio genannt werden.[14] Der Geschmack der Anordnung und die Charakteristik der Figuren, namentlich des bräutlichen Paares, das die Hände ineinanderlegt, ist gleich vortrefflich; der Künstler hat beide jugendlich dar-

[10] Vgl. darüber Bd. I, S. 338.

[11] Der Hintergrund und das Kleid der Figur, welche das Kind hält, sind beschädigt.

[12] Vgl. Bd. I, S. 292 u. S. 338.

[13] Maria's grünes Kleid ist übermalt; ebenso hat das Kleid des Mannes links vom Hohenpriester sowie der gesammte Hintergrund Retouchen.

[14] Die Pforte, unter welcher der Hohepriester mit drei Nebenfiguren, zwei Männern und einem Weibe, steht, ist mit guter Absicht an die rechte Seite des Bildes verlegt. Links von Joseph sieht man eine edle Gestalt, neben welcher die Gäste mit rauschenden Festkleidern in Gruppen zu Drei und Vier mannigfaltig und lebensvoll bewegt versammelt sind; eine Anzahl junger Mädchen und zwei Trompeter schliessen den Zug. In der Mitte des Vordergrundes sieht man zwei Jünglinge ihre Stäbe zerbrechen, während ein dritter links den blühenden Stock trägt. Die Häuser des Hintergrundes sind mit Zuschauern angefüllt. — Neu ist in dem Bilde das blaue Gewand des Priesters, das Grün und das Gelb in den Draperien ist durchweg übermalt, auch die theilweise Ergänzung der Architektur der Ferne und des Himmels thut dem Gesammteindruck Abbruch.

gestellt und Maria den Ausdruck lebhafter Befriedigung gegeben. — Würde und Feingefühl spricht sich ferner in der Verkündigung aus: Maria sitzt auf hohem Pfühl, in einer Hand die Lilie, mit der andern deutend, hat sie das Buch beim Herannahen des Engels sinken lassen und empfängt den Strahl und die Taube des heiligen Geistes vom Ewigen, der aus einer Engelglorie niederschaut.[15] Daneben fällt die Poesielosigkeit und Leere des Bildes der Geburt Christi um so mehr auf, in welchem die bekannten Bestandtheile eben nur nüchtern zusammengefügt sind.[16] Die an der Schlusswand des Mittelschiffs angebrachten Scenen sind durch Zeit und Reparatur völlig verändert, Tod und Himmelfahrt Maria's, Gürtelspende und Krönung fast ganz neu; ebenso grosse Entstellung zeigen die Lünettenfresken, welche die Legende des Michele dei Dagomari schildern. — Der segnende Heiland im Bogenfelde dicht daneben repräsentirt den Typus, der von Agnolo's Zeitgenossen Spinello Aretino mit Vorliebe zum Muster genommen wurde, einem Künstler, dem zwar in der Geschichte der florentinischen Kunst des ausgehenden Trecento immerhin ein hervorragender Platz gebührt, der aber nichtsdestoweniger der untergeordneten Reihe von Giottisten angehört, die sich mit dem Schema des Meisters begnügten, ohne mit der fortschreitenden Zeit und dem Aufleben einer neuen Schule Fühlung zu halten.

Betrachtet man die Fresken der Kapelle des Sacro Cingolo im Ganzen auf ihren künstlerischen Gehalt hin, so zeigt sich ihr Urheber Agnolo im Compositionellen, wie gesagt, dem Taddeo überlegen, wie denn in ihm ein Funke echt giottesken Geistes unverkennbar ist; mehr Ruhe und Würde, besserer Natursinn und grössere Individualisirung zeichnet seine Gestalten aus, er hält

[15] Mantel und Untergewand Maria's sowie der Hintergrund sind neu.

[16] Inmitten sitzt die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Knie, Ochs und Esel stehen im Hintergrund der Hütte, in der Luft zu beiden Seiten der Hauptgruppe zwei Engel, ausserhalb und darüber ein Chor von 6 anderen, 4 tanzend und zwei singend. Joseph sitzt sinnend zur Linken auf dem Sattel des Esels, zu seiner Seite ein Schäfer, der mit der Heerde naht und sich verehrend niederbeugt; rechts kniet ein zweiter. In der Ferne bringen die Engel die Kunde zu den Hirten. — Dicht neben diesem Bilde, in einer Thürnische rechts, ist Maria mit dem Säugling an der Brust dargestellt. Ihr blauer Mantel sowie die Kleider Josephs und der Engel sind neu; die Köpfe der Schäfer und der Himmel haben sehr gelitten. Die Goldornamente und Heiligenscheine sind durchweg aufgefrischt.

sich von Uebertreibung der Schlankheit fern und die Linien seiner Formen werden im Ganzen anmuthiger, wahrer und darum grossartiger als in Bildern seines Vaters; auch ein gewisser Grad von Produktivität, die mehr gibt als blos conventionelle Verwerthung des Ueberlieferten, lässt sich seinen Compositionen nicht absprechen. Im Machwerk ist er frei und kühn und behandelt alle Theile gleichmässig. Merkwürdig, dass ihm dabei so arge Schwächen anhaften. Nicht durchgehende Vernachlässigung der Details in den Extremitäten und Gliedmaassen ist sein Fehler, und dennoch bleiben auch seine besten Figuren hinter Giotto zurück; gewisse Einzelnheiten sind absichtlich und consequent falsch: so zeichnet er die Augen ganz conventionell, die Nasen gerade und dünn, nur mit flacher Erweiterung am Ende, den Mund fast überall mit abwärts gezogenen Winkeln. So schön auch oft der Kontur eines Kopfes bei ihm ist, immer verdirbt er die Wirkung durch unkorrekte Anlage der feineren Züge. Sorgfältiger zeichnet er Hände und Füsse, doch sind seine Finger kurz und an den Gelenken eckig und gebrochen; die Falten des Fleisches sind bei ihm, wie bei Spinello, durch Linien ausgedrückt. Sehr tüchtig ist er als Colorist, seine Töne wählt er strahlend, klar und durchsichtig und er hat Sinn für natürlichen Wohlklang der Farbencomposition. Auch an Relief-Wirkung übertreffen seine Gemälde die des Taddeo.

Aber bei allen relativen Vorzügen erreicht der jüngste Spross der Gaddi doch den Orcagna nicht, dessen harmonische Begabung ihm versagt war. Wie imposant auch die Fresken zu Prato aus der Entfernung wirken, scharfe Analyse schadet ihnen, und diese Wahrnehmung zwingt zu dem Urtheil, dass die Kunst in seinen Händen ein gutes Stück zum Dekorativen hinabgesunken war. Vasari hat den Stil Agnolo's ganz treffend charakterisirt, und wir können weiterhin verfolgen, wie die künstlerischen Mängel, welche jener Freskencyklus von Prato im Keime enthält, allmählich überwuchern, sodass in dem Wandschmuck des Chors zu S. Croce in Florenz ein starkes Missverhältniss zwischen virtuoser Technik und dürftiger Zeichnung an den Tag tritt.

In der grösseren Nachbarstadt Florenz hat Agnolo Gaddi

Spuren umfassender Thätigkeit zurückgelassen, wenn wir heute auch den Notizen Vasari's nur zum geringsten Theile nachkommen können. Die Ueberbleibsel von Malereien, die sich noch an mancher Strassenecke finden, lassen sich zwar selten mit Sicherheit charakterisiren, aber in der Via dei Tintori haben wir ein Tabernakel mit Klappen — es stellt die Jungfrau zwischen Heiligen dar —, welches alle Eigenthümlichkeiten der Fresken Agnolo's verräth. Diese Stilverwandtschaft nehmen wir auch an der aufrecht stehenden Madonna mit Kind (umgeben von Magdalena und einer andern Heiligen, mit 4 Engeln darüber) wahr, die in einem Tabernakel an der Ecke der Strada al Ceppo und der Via della Pilota angebracht ist, und andere ähnliche Tabernakelbilder begegnen uns in der Nähe, aber sie haben so arg von der Zeit gelitten, dass sich eingehende Prüfung nicht verlohnt. In Fillene jedoch, nicht weit von Florenz, ist eins an einem Hause[17] angesetzt, das mit Sicherheit auf Agnolo Gaddi zurückgeführt werden kann:

Tabernakelbilder an Häusern. Florenz.

Fillene bei Florenz.

Es bietet eine Darstellung der Empfängniss und rechts und links in Nischen Johannes den Täufer, Stephanus und Antonius Abbas (theils zerstört), sodann einen segnenden Christus und die Verkündigung.

Das Fresko der Empfängniss, dessen Figurenarrangement auf einem dem Masaccio zugeschriebenen Bilde in Florenz[18] wiederkehrt, hat allerdings sehr vom Wetter gelitten, ist aber ohne Retouchen geblieben und bietet infolge dessen ein treffliches Beispiel für Agnolo's Tüchtigkeit in klarer und leuchtender Färbung. Besonders anmuthig ist der Typus der Jungfrau; dieser sowie der des holdseligen Engels steht über denen der Kapelle in Prato. Die Köpfe der seitwärts am Tabernakel angebrachten Heiligen sind sehr brav gezeichnet und berühren sich im Stil mit Spinello Aretino.

Die grossen Fresken im Chor von St. Croce zu Florenz, auf die schon hingedeutet wurde, malte Agnolo im Auftrag Jacobo's

[17] Dasselbe gehört der Familie Pini an. [18] Akad. d. Künste.

degli Alberti. Sie illustriren die Legende von der Auffindung des wahren Kreuzes.[19]

S. Croce. Florenz.

In der ersten Abtheilung rechts vom Eingang reicht der Erzengel[20] dem Seth einen Zweig vom Baume der Erkenntniss; im Vordergrunde liegt der todte Adam, auf dessen Grab Seth in Gegenwart der Seinigen den Spross pflanzt. Darauf folgt die Königin von Saba, die mit ihrem Hofstaat am Teiche kniet, während gegenüber Zimmerleute beschäftigt sind, das Holz des Baumes zuzubereiten, das weiterhin auf Salomons Geheiss in den Teich versenkt wird. Die vierte Abtheilung zeigt die Kaiserin Helena; sie kniet mit zwei Hofdamen, umgeben von ihren Garden, und sieht zu, wie das Kreuz von drei Männern emporgehoben wird und sofort seine Wunderkraft an einem Knaben beweist, der geheilt vom Bett aufsteht; weiter rechts wird das Kreuz in Gegenwart der Kaiserin durch eine Anzahl Männer aufgerichtet. — Die linke Seite des Chores enthält die Fortsetzung der Hergänge. Im dritten Fresko ist die Erscheinung des Engels bei Heraklius dargestellt, im vierten die Enthauptung des Chosroes und der Einzug des Heraklius in Jerusalem, wobei er das Kreuz auf den Schultern trägt. (In der rechten Ecke dieses Bildes befindet sich, nach Vasari's Angabe, neben einem Gitter das Selbstporträt Agnolo Gaddi's in rothem Kopftuch und mit einem dünnen Zwickelbart, nach der Mode der Zeit. Diese Figur ist noch vorhanden und zwar neben dem Kaiser an der von Vasari angegebenen Stelle.[21]) Zwischen den Fenstern des Chores stehen Heiligenfiguren und darüber Engel mit Ornamenten. Die gemalten Rahmen der Fresken enthalten Figuren in rautenförmigen Feldern. — In den 6 dreieckigen Ausschnitten der Decke sieht man auf blauem gestirnten Grunde die aufrechtstehenden Gestalten des heil. Franz in der Mandorla, Johannes des Täufers mit dem Kreuz in der Linken und segnender Rechten, endlich die vier Evangelisten mit ihren Attributen.

Der Gesammteindruck dieses Wandschmuckes, der genug von der heiteren Frische seiner Farben behalten hat, ist grossartig. Wenn auch die Compositionen hier und da überladen sind, so gereichen sie ihrem Urheber doch zur Ehre; den Figuren — vorzüglich in den Deckengemälden — fehlt es nicht an Grossheit, Schönheit des Charakters, des Ausdrucks und der Bewegung, auch die Gewänder sind durch Breite der Faltenmotive ausgezeichnet. Durchweg

[19] Vgl. Vas. II, 152 u. Richa, Chiese I, 295.

[20] Dieser Engel ist neuerlich übermalt.

[21] Der Kopf ist etwas jünger als das Porträt, welches der Biographie A.'s in Vasari's Buche beigegeben ist, aber die Züge sind übereinstimmend. Der Erscheinung nach war der Künstler damals 50—55 Jahr alt.

bekundet sich Agnolo hier als Meister der Dekoration; er versteht die Distanzen zu berechnen und die Farbenakkorde darnach auf Wirkung zu stimmen; die flotte und sichere Hand zeigt den erfahrenen Künstler. Indess behält Vasari Recht: wir haben hier die Arbeit eines hervorragenden Praktikers, aber schwachen Zeichners; ja noch mehr, die Zeichnung in diesen Bildern darf geradezu schlecht genannt werden, und es ist unverkennbar, dass Agnolo auch in argen Fehlern Sohn und Erbe seines Vaters war; namentlich verliert man in dieser Beziehung die Arbeiten Taddeo's in derselben Kirche nicht aus dem Gedächtniss.[22] Scharfe Kritik ist diesen Arbeiten in der Alberti-Kapelle[23] noch gefährlicher als denen in Prato, wenn auch andrerseits die brillante Farbe, die Bravour des Machwerks und nicht zuletzt die Mannigfaltigkeit der Kostüme den Figuren Reiz genug verleiht.

An Verdienst wie an Schwächen steht ihnen die Madonna mit Kind zwischen Augustin und Petrus völlig gleich, welche die Innenlünette des Thores füllt, das aus der Kirche in das Kloster S. Spirito führt, und dasselbe gilt von dem Altargemälde aus S. Pancrazio, jetzt in der Akademie der Künste in Florenz.[24]

Akad. d. K. Florenz.

Hier stellt Agnolo die Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie anmuthiger Engel dar, umgeben von den beiden Johannes, welche den Blick auf sie richten, und den Heiligen Nereus, Pancratius, Achilleus und Reparata, letztere mit Diadem und Banner.[25] Maria, wenn auch von sehr gewöhnlichem Gesichtsausdruck, ist schön bewegt, die Gewänder voll und gut. Ueber diesen Hauptgestalten sieht man 14 Halbfiguren von Heiligen in Nischen, unterhalb 7 Episoden aus dem Leben der Madonna,[26] in herkömmlicher Weise mit der Vertreibung Joachims aus dem Tempel beginnend. Vasari's Urtheil, der diesen kleinen Predellenbildern den Vorzug vor den andern gibt,

[22] Vgl. B. I, S. 292 ff.

[23] Das Wappen der Familie ist in der Kapelle angebracht.

[24] Nr. 33 der Gall. der grossen Gemälde.

[25] Der Mantel des Evangelisten hat die Farbe verloren, ebenso der des Täufers, welcher ursprünglich roth war. Seine Figur und Gewandung ist derjenigen an der Decke der Alberti-Kapelle (s. oben) ganz entsprechend.

[26] Richtiger nur 6, denn die Darstellung, welche den Raum zu Füssen Johannes d. Täufers einnimmt, ist zerstört.

trifft zu,[27] es sind flott und geschmackvoll gemalte Miniaturen von milder, klarer Farbe.[28]

Diesem Bilde sehr verwandt ist die Madonna mit Heiligen im Chiostro verde zu S. Maria Novella, doch hat es durch Entfernung der oberen Farbenschicht, infolge deren die Fleischtöne auf die Untermalung reducirt sind, beträchtlich an Interesse eingebüsst.[29] Ein Seitenstück bietet die Altartafel mit 4 Figuren in der 18. Kapelle zu S. Spirito, wo Piero Vittori begraben liegt, und dieser Manier entspricht auch die dem Giotto zugeschriebene stehende Madonna mit dem bekleideten Kinde in der berliner Gallerie.[30] Von Agnolo ist ferner auch eine Madonna mit Kind und Heiligen in der Gallerie zu Prato[31] und ein Heiligenpaar (Nikolaus und Julian) mit Legendenepisoden in den Predellen in der Sammlung Metzger zu Florenz.[32] — In technischer Beziehung unter Agnolo steht die, wenn auch offenbar mit absichtlicher Nachahmung seines Stils gemalte Krönung Maria's in der Akad. der Künste zu Florenz,[33] eine ganz unselbständige Arbeit, die Vasari unbegreiflicher Weise dem Altmeister der sienesischen Schule, Ugolino, zuschreibt. Tafelbilder. Florenz. Berlin. Prato.

Dass Agnolo manchen Nachahmer hatte, beweist auch die Madonna (mit den heil. Onofrius, Laurentius, Jakobus und Bartholomäus), die aus dem Kloster S. Matteo in Arcetri zu Florenz in die Akad. d. Künste gelangt ist.[34] Obgleich das Bild stark beschädigt ist und auch nicht den Werth des eben genannten hat, spricht es doch die Schule des jungen Gaddi deutlich aus. Die Signatur „Puccius Simonis Flor. pinxit hoc opus" ist die einzige Spur des Urhebers, der jedenfalls zu den talentlosen Nach- Akad. d. K. Florenz.

[27] Vas. II, 153, 54.

[28] Den jetzigen rosigen Schein werden die Töne erst seit dem Verschwinden der farbigen Lasuren bekommen haben.

[29] Die Dekoration der Doppeldecke in der Cappella Castellani zu S. Croce (die 4 Evangelisten und die 4 Doktoren der Kirche) hat viel von Agnolo's Stil, wie er in den Fresken des dortigen Chores ausgeprägt ist.

[30] Nr. 1040 des Katalogs.

[31] Nr. 1. Die Heiligen sind Franciscus, Bartholomäus, Katharina von Alexandrien und ein Evangelist.

[32] Die Haupttafeln mit lebensgrossen Figuren.

[33] Nr. 1 der Gall. d. alten Gemälde. Das Bild stammt aus S. Maria Novella.

[34] Nr. 4. Saal der kleinen Gemälde d. Akad. d. K. Madonna und Kind sind ganz übermalt.

folgern dieses Meisters gehört. Ebenso dunkel, nur durch ein einziges signirtes Bild vertreten ist Matteo Pacini, Maler des Triptychons mit der Krönung Maria's (Johannes dem Täufer und dem heil. Martin zur Seite), das sich in Privatbesitz in Rom befindet.[35] Das Bild hält sich im Stile der Gaddi, ist aber schlecht componirt und schwer gefärbt. Der Name Matteo Pacini begegnet sonst nur noch im florentiner Malerregister vom Jahre 1374.[36] Fresken von derselben Geringfügigkeit wie dies Gemälde und in gleicher Manier, aber vermuthlich von anderer Hand findet man in S. Sisto in Rom.[37] Eins davon stellt die Ausgiessung des heiligen Geistes (unterhalb Dominikus, Antonius, Johannes der Täufer, Paulus u. A.) dar.[38] Als Entstehungszeit wird man das Ende des vierzehnten oder den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts annehmen dürfen.

Unter Agnolo Gaddi's Schülern nennt Vasari auch Giovanni, den jüngern Bruder desselben, der gut begabt in jugendlichem Alter starb.[39] Die Fresken in S. Spirito, die von ihm sein sollen, sind nicht auf uns gekommen. Fea wollte in der Unterkirche zu Assisi ein Krucifix mit den herkömmlichen beiden Nebenfiguren von Giovanni Gaddi entdeckt haben,[40] aber unter sämmtlichen Bildern in S. Francesco ist nicht ein einziges, das den Zeit- und Stilcharakter Agnolo's trägt. Derselbe Gewährsmann bezeichnet als Urheber des im südlichen Querschiff der Unterkirche a fresco gemalten Kindermordes einen Giacomo Gaddi; es ist das Bild, welches Rumohr dem Giovanni da Melano zuschreibt, während wir es für eine Arbeit Giotto's halten,[41] das also keinesfalls mit einem Maler aus der Schule der Gaddi zusammenhängt.

In Venedig und dem Gebiete der Republik, wo ein Zweiggeschäft von Taddeo's Handelshause bestand, und wo Agnolo

[35] Bei Sign. Corvisieri. Die Signatur lautet: „Anni Domini 1360 Mateus Pacini me pinxit adì 20 di Marzo."

[36] Gualandi, Memorie orig. Serie VI. 186.

[37] Zwischen dem Chor und den Wänden des älteren Theils dieser Kirche. Sie sind nicht lange erst aufgedeckt.

[38] Von den gemalten Nischen, die das Hauptbild oben abschliessen, sind nur noch Spuren übrig.

[39] Vas. II, 136.

[40] Vgl. die Berufung auf Fea's Descrizione della Basilica d'Assisi in d. Anm. zu Vasari II, 156.

[41] Vgl. Bd. I, S. 204 u. 6.

einige Zeit gelebt haben soll,[42] finden sich so wenig Spuren ihrer künstlerischen Thätigkeit, dass es scheint, als hätten sich Vater und Sohn dort ausschliesslich der Handlung gewidmet. Das einzige Bild Venedigs, in dem der Stil der Gaddi zum Vorschein kommt, ist die jetzt an das Altarbild von Antonio und Giovanni da Murano (zu S. Zaccaria)[43] angeheftete Sockelleiste, welche den heil. Stephan in Halbfigur und drei ziemlich schlecht erhaltene Scenen aus seiner Legende darstellt. Grosse Verwandtschaft mit Agnolo's Stil zeigt aber ausserdem ein Mosaik in S. S. Giovanni e Paolo.[44] Auf der terra ferma lassen die Malereien im Schloss S. Salvatore bei Conegliano Zusammenhang mit dem Stil dieser Schule erkennen.

Hier haben wir in der von der Familie Colalto gestifteten und geschmückten Cappella vecchia Wandmalereien aus dem Leben der Jungfrau, der Leidensgeschichte Christi und den Wunderthaten eines heiliggesprochenen Bischofs, die, wenn auch theilweise beschädigt und von keinem hohen Belang, doch immerhin das Gepräge der florentiner Schule des ausgehenden Trecento und speciell das des Agnolo tragen. S. Salvatore bei Conegliano.

Mit den Giottisten-Arbeiten zu Rimini und in den Städten an der Adria können sich diese Leistungen nicht messen, sie gehören aber in dieselbe Classe. Der Maler, ein schwacher Componist und unbeholfen in der Wahl der Typen und Formen, hat in den technischen Details Manches mit Guariento, Semitecolo, Stefano und Lorenzo gemein und war sonach vermuthlich ein Venezianer, der in der Schule der Gaddi gelernt hatte, ohne die alte byzantinische Weise los zu werden. Wir bemerken hierbei, dass die florentinische Kunstrichtung, vertreten durch Justus Menabuoi, der 1397 in Padua lebte und die Schuleindrücke der Gaddi bewahrte, weit nach Norditalien hinauf wirksam war. —

Wie gewöhnlich, so haben wir auch bei Agnolo's Namen eine Anzahl Werke aufzuzählen, welche nicht bis zu uns gelangt sind. Dahin gehören die Fresken zum Leben des heil. Ludwig

[42] S. Vas. II, 155.
[43] In der Kapelle S. Terasio.
[44] Es enthält einen Dogen mit seinem Weibe von ihren Schutzheiligen geleitet, den Gekreuzigten und davor knieend Maria mit Johannes.

in der Kapelle Bardi zu S. Croce,[45] andere in S. Romeo und in Orsanmichele[46] in Florenz.

In der florentiner Malermatrikel erscheint Agnolo Gaddi 1387, in dem Jahre, in welches Vasari seinen Tod setzt.[47] Wie verfrüht diese Angabe ist, geht aus dem im Jahre 1390 an ihn ertheilten Auftrage hervor, ein Denkmal für Piero Farnese im florentiner Dom zu fertigen,[48] und die Dokumente der Familie Strozzi beweisen sogar, dass er noch in den Jahren 1394 und 95 an einem Altarstück für S. Miniato al Monte thätig gewesen ist, wofür sein Bruder nach dem Tode des Meisters 50 Gulden in Anspruch nahm und auch erhielt.[49] Er starb am 16. Oktober 1396 und wurde in S. Croce begraben.[50] Seine Wittwe Johanna, Tochter des Landozzi, war 1404 noch am Leben.[51]

Die erste Stelle unter den wirklichen Schülern Agnolo Gaddi's nehmen Antonio von Ferrara und Cennino di Drea Cennini ein, geboren in Colle di Val d'Elsa, minder bekannt in seiner Eigenschaft als Maler, denn als Autor einer Handschrift über die Technik der Malerei im vierzehnten Jahrhundert.[52] Er selbst bezeugt, dass er zwölf Jahre in Agnolo's Atelier gewesen, und die Anweisungen, die er für verschiedene Kunstzweige gibt, stammen ohne Zweifel aus dieser Quelle.

[45] Vas. II, 152.

[46] Hier war es eine Disputation des Knaben Jesus mit den Schriftgelehrten, unterhalb der Orgel in der Richtung nach der Sakristei; Baldinucci (a. a. O. IV, 343) kannte sie noch.

[47] Vas. II, 158.

[48] Vgl. Baldinucci a. a. O. 344. — Richa (Chiesa I, 297) schreibt ihm auch den Plan zur Kirche von Orbatello in Florenz zu und erwähnt (II, 35) ein Madonnenbild von seiner Hand in S. Romolo.

[49] s. MS. Strozzi citirt in: Cenni storico-artistici etc. di S. Miniato von Avv. Giov. Felice Berti (Florenz 1850, p. 155): „1394 — erhält Agnolo di Taddeo Gaddi 20 flor. als Theilzahlung für das Altarbild, welches er in S. Miniato malt, — 1395 erhält er fernere Zahlungen a conto."

[50] s. Gaetano und Carlo Milanesi's Ausgabe von Cennino Cennini's Libro dell' arte (Florenz, Le Monnier 1859.) p. X, Anm. 3, Ausz. aus d. Todtenregistern (libri dei Becchini): „1396. Die xvj mensis ottob. Angelus Tadey taddi (für Gaddi) pictor, de populo S. Petri Magioris Quarterio S. Johannis, sepultus in ecclesia S. Crucis. Retulit Dopninus Fortini becchamortus: banditus fuit."

[51] Vgl. Baldinucci a. a. O. IV, 346.

[52] Die neueste und vollständigste Ausgabe s. Anm. 50. Von grossem Werthe ist der Commentar Sir Charles Eastlake's, in seinen Materials for a History of oil painting. London 1847. Hier ist u. a der Beweis geführt, dass das Verfahren, in Oel zu malen, in Italien schon im 14. Jahrhundert bestand, wenn auch in einer zeitraubenden und kostspieligen und demzufolge nur selten und blos bei untergeordneten Theilen der Bilder angewandten Methode.

Das einzige Werk, das Vasari von diesem Künstler aufweisen konnte, war eine Darstellung der Jungfrau mit Heiligen im Portikus des Hospitals S. Giovanni Battista in Florenz, eines Gebäudes, das erst nach 1376 von Bonifazio Lupi, Markgrafen von Soragna, errichtet wurde, dem die Stadt Padua manches ihrer Monumente verdankt. Das Hospital wurde im Jahre 1787 umgebaut und restaurirt, und die Wände haben ihren Bildschmuck verloren. Dass Bonifazio Lupi ein Gönner Cennino's war, lässt sich aus dem langjährigen Aufenthalte des Künstlers in Padua vermuthen, wo er sich auch mit Donna Ricca della Ricca, gebürtig aus dem benachbarten Citadella, verheirathete. Urkundlich erwiesen ist, dass das Paar im Jahre 1398 in Padua lebte und dass Cennino mit Francesco da Carrara in Verbindung stand, für den er wol auch Arbeiten geliefert haben mag. Da sein Name aber in der florentiner Malerrolle und der Matrikel fehlt, so ist er wahrscheinlich im Jahre 1396 nach seines Meisters Tode aus Florenz fortgezogen und bis an sein Ende in der Lombardei geblieben. An ausdrücklich beglaubigter künstlerischer Hinterlassenschaft von ihm weist Padua heute nichts mehr auf; sucht man aber nach Spuren in dieser Stadt, die auf ihn hindeuten können, so wird man zunächst den Salone dort in's Auge zu fassen haben, weil er Arbeiten von giottesker Richtung enthält.[53] Am ersten aber möchten die Fresken mit ihm in Beziehung gebracht werden, welche sich in Volterra in der Kirche der Compagnia della Croce di Giorno befinden.

In diesem zur Franciscuskirche daselbst gehörigen Gebäude, welches laut Marmorinschrift im Innern im Jahre 1315 von Mone Tidicigi für die Seelenruhe ihres Bruders Marcuccio errichtet ist, sind in einer Reihe von Wandgemälden Scenen aus dem Leben des Heilands und aus der Legende von der Auffindung des Kreuzes ent- **Fresken in Volterra.**

[53] In der Vorrede ihrer Ausgabe des Libro dell' arte von Cennini (p. VI ff.) bringen die Gebrüder Milanesi zwei Dokumente vom Jahr 1398 bei, welche für die Bestimmung seines Aufenthalts in Padua wichtig sind und aus denen u. a. auch geschlossen wird, dass der Tractat nicht 1437 in den Stinche zu Florenz, sondern viel eher in Padua geschrieben ist, wie bereits Antonio Benci (Antologia di Firenze 1821) glaubte, der mit den Milanesi die Handschrift in der Laurenziana (mit dem Datum: „a dì 31 di luglio (1437) ex Stincarum etc.") in Anbetracht ihrer Schlussformel nicht für Cennini's Original hält, sondern für eine Copie.

halten. Unter der Darstellung des Kindermordes liest man: „Nel MCCCCX alogherono questi della compagnia tutte queste storie a Cienni di Francesco di Ser Cienni da Firenze, eccieto quatro evangelisti: sono di Jacopo da Firenze."

Es fragt sich, ob der Cienni in obiger Inschrift der Cennini Vasari's ist.[54] Ein Florentiner war der Urheber dieser Fresken in Volterra augenscheinlich und seine Manier weist sogar auf die Schule Agnolo Gaddi's hin; die Bilder nehmen sich wie Miniaturnachahmung derjenigen in S. Croce aus, Composition, einzelne Züge, Kopfbedeckungen und Kostüm überhaupt findet man wieder, aber bei aller Heiterkeit der Farbe und trotz der Bravour, die dem Maler in gewissem Maasse nicht abzusprechen ist, sind sie doch von geringerer Hand. Immerhin wäre auffällig, wenn zu gleicher Zeit zwei Schüler Agnolo's mit fast gleichen Namen in Florenz existirt haben sollten, und näher liegt allerdings, die Identität derselben anzunehmen. Wie dem auch sei, jedenfalls kann man den Cienni von Volterra noch in anderen italienischen Städten nachweisen. So z. B. in der ehemaligen Kirche S. Lorenzo zu S. Gimignano.[55]

Fresken in S. Gimignano. In einem Gewölbe, welches jetzt als Keller dient, haben wir Ueberreste von Bildern gleichen Stils: ein Jüngstes Gericht mit Figuren des Heilands, der Jungfrau und der Apostel ist noch kenntlich.

Hierhin gehört auch die Kreuzigung mit 4 Heiligen am Fusse des Kreuzes im Oratorio di S. Lorenzo und eine Madonna mit dem Kinde im Pretorio, welche irrthümlich dem Lippo Memmi zugeschrieben wird.

Cast. Fiorentino. Auch das Freskobild in der Kirche des ehemaligen Klosters S. Francesco zu Castel Fiorentino, der heil. Franciskus mit Clara nebst Engeln und allegorischen Figuren in einer Nische innerhalb der ersten Kapelle zur Rechten, muss hier mit verzeichnet werden.

Alle die aufgezählten Arbeiten rühren von Einer Hand her; es sind Figuren, die in ihrer Schlankheit mit denen der Bicci und Parri Spinelli wetteifern und mit diesen auch auf ziemlich gleicher Stufe stehen.

[54] Rumohr scheint nicht daran zu zweifeln, vgl. Ludwig Schorn's Vasari, I, 337.

[55] Jetzt Privathaus im Besitze des Sign. Vittore Vecchi.

Auch Florenz besitzt ein Freskobild, das in aller Form als Werk Cennini's bezeichnet ist: eine Madonna mit dem Kinde an der Brust, jetzt in S. Matteo. Aber abgesehen von der bedenklichen Beschaffenheit der Inschrift gibt die überschmierte Oberfläche keinen Anhalt mehr für kritische Feststellung des Stiles und der Entstehungszeit.[56] S. Matteo. Florenz.

[56] Das Fresko befand sich ursprünglich im Hospital S. Bonifazio und wurde dann auf Leinwand übertragen. Am Fusse liest man die aufgefrischten Worte: „Cennini di Drea Cennini di Colle di Val d'Elsa fece."

VIERTES CAPITEL.

Antonio Veniziano.

Das Verdienst, die künstlerische Tradition Giotto's in Florenz wirksam erhalten zu haben, gebührt weit eher dem **Antonio Veniziano** als seinem Zeitgenossen Agnolo Gaddi.

Treu seinem Ehrgeize, in allen grossen Künstlern des Trecento nur Florentiner zu finden, macht Baldinucci auch diesen Antonio zu einem Toskaner und beruft sich dabei auf handschriftliche Urkunden des Archivs Strozzi, die er nicht mittheilt;[1] er scheint dabei zwei Männer mit gleichen Vornamen zu verwechseln, die jedoch in verschiedenen Zeiten gelebt haben.[2] Es ist eine überraschende Wahrnehmung, dass trotz Giotto's langem Aufenthalte in Padua zu Anfang des Jahrhunderts und ungeachtet der Beziehungen der Gaddi zu Venedig gegen Ende desselben dennoch bis auf Giusto di Giovanni Menabuoi's Ansiedelung daselbst in den venetianischen Provinzen schlechterdings keine Spur von florentinischem Einflusse bemerkbar wird. Man braucht das

[1] Baldinucci, Opere IV, 376.

[2] In der That besitzt die Akad. der Künste in Venedig — Sala IV. N. 16. 17. 18. 19. — vier Heiligenbilder (d. Heil. Philippus von Florenz, Peregrinus von Forli, Augustin und einen Papst), welche „Antonius de Florentia pinxit“ unterschrieben sind. Auf diesen Maler, der jedoch ein halbes Jahrhundert nach Antonio Veniziano arbeitete, wie auch seine Manier zeigt, mögen sich die Dokumente der Strozzi-Handschriften beziehen. Würde Baldinucci's Meinung durch die Stilkritik des betreffenden Meisters gestützt und wären nicht überdies Beweise dafür vorhanden, dass unser Antonio aus Venedig war, so hätte Niemand an seiner Angabe gezweifelt. Aber Antonio's Fresken sind in jeder Beziehung, in Empfindungsweise, Anordnung und Technik florentinisch, sie haben keinen Zug von altvenetianischer Manier. Dabei muss man fragen: konnte sich ein Maler den florentinischen Stil zur Zeit Agnolo Gaddi's in Gegenden aneignen, wo sich der Einfluss Giotto's und seiner Schule nicht verbreitet hatte?

Grossartige und Interessante an den Arbeiten des Altichiero von Verona und des Jacopo keineswegs zu verkennen, aber es bleibt nichtsdestoweniger wahr, dass die venetianische Kunst fast während des ganzen Jahrhunderts in lokaler Abgeschlossenheit verharrte und den alten byzantinischen Charakter beibehielt. Durch Fremde wie Gentile da Fabriano und Antonello da Messina wurden ihr im fünfzehnten Jahrhundert andere Elemente zugeführt; aber bis in die Zeit der Thätigkeit Mantegna's und der Bellini überwiegt in den Städten der Markus-Republik orientalischer Stil. Antonio Veniziano muss also, da er als Künstler zu den Florentinern gehört, seine Unterweisung fern von der Heimath erlangt haben. Sein eigener Name und der seines Vaters begegnet in sienesischen und pisanischen Urkunden; dort heisst er Antonio Francisci de Venetiis, sein Familienname ist vermuthlich Longhi gewesen.

In Palermo (in der Brüderschaft S. Niccolò Reale bei der Kirche S. Francesco) existirt ein Werk, das künstlerisch zwar unbedeutend, aber um des inschriftlichen Beitrages willen wichtig ist, den es zur Geschichte des Malers gibt. Das Bild, von dem später noch die Rede sein wird, trägt die Signatur „ANTONIO LONGHI DA VINEXIA PINXIT 1388" und entspricht im Charakter den Fresken im Campo santo, welche 1386/87 von Antonio Francisci di Venetiis gemalt sind.[3] Die früheste authentische Kunde über ihn gewähren die Archive von Siena; sie berichtet, dass Antonio im Jahre 1370 in Gemeinschaft mit Andrea Vanni an den Deckenfeldern des Domes thätig war.[4] Von seinem Lebenslauf bis zu diesem Zeitpunkt, dem Missgeschick und Verdruss nicht gefehlt zu haben scheint, gibt uns Vasari folgendes Bild: „Nachdem Antonio Veniziano sich in Florenz niedergelassen hatte, um unter Agnolo Gaddi[5] die Malerei zu erlernen, eignete er sich den guten Stil an und erwarb sich nicht blos dadurch, sondern auch durch andere Eigenschaften und Tugenden die Liebe und Achtung der Florentiner. Da ihm nun der Wunsch

[3] Vgl. B. I. S. 328.
[4] Vgl. Doc. sen. vol. I. 305.
[5] „Dietro a Agnolo Gaddi" — Vas. II, 171.

kam, in seiner Vaterstadt die Früchte seiner Anstrengungen zu geniessen, kehrte er nach Venedig zurück, wo er dank seinen zahlreichen Arbeiten a fresco und in Tempera berühmt wurde und von der Regierung den Auftrag erhielt, die Hauptwände der Sala del Consiglio zu malen. Seine Leistung war so ausgezeichnet und grossartig, dass er verdientermaassen einen ehrenvollen Lohn davongetragen haben würde, hätte nicht Schmeichelei und mehr noch der Neid der Kunstgenossen in Verbindung mit der Gunst gewisser Edelleute für auswärtige Maler der Sache eine andere Wendung gegeben; kurz, betrogen und blosgestellt wie er war, ging er nach Florenz zurück, in der Absicht, Venedig nie wieder zu sehen und die Stätte seiner ersten Studien zu seiner Heimath zu machen. Hier nun malte er im Chiostro di S. Spirito an einem Bogen die Scene, wie Christus den Petrus und Andreas von ihren Netzen hinweg beruft, sowie den Zebedäus mit seinen Söhnen; dann unter den drei Bögen, die Stefano dekorirt hatte, das Wunder von den Broden und Fischen, wobei er unendliche Ausdauer und Liebe bewies, wie man am besten an dem Antlitz Christi wahrnehmen kann, in dessen Zügen sich Mitgefühl für die Volksmenge und der Liebeseifer ausprägt, mit dem er die Spende darreichen lässt. Bewunderungswürdig ist im Bilde auch die gefühlvolle Figur eines Apostels, der sich ungemein abmüht, indem er Brod aus einem Korbe vertheilt. Künstler mögen davon lernen, dass man die Gestalten immer gleichsam sprechend darstellen muss, denn sonst gefallen sie nicht. Das bewährte unser Antonio auch in einem kleinen Bilde am Frontispiz der Aussenseite, wo er den Hergang des Mannaregens so fleissig und sauber ausführte, dass man es nur ausgezeichnet nennen kann. Später malte er in der Predelle des Hochaltars in S. Stefano al Ponte vecchio Scenen aus dem Leben des Stephanus mit solcher Feinheit, dass man selbst in Miniaturen nichts Zarteres und Besseres finden wird. Ausserdem hat er auch in Sant' Antonio al Ponte alla Carraia den Bogen oberhalb des Portals ausgeschmückt."

Diese Erzählung Vasari's kann nicht mit vollem Glauben angenommen werden. Wahr mag sein, dass Antonio in Venedig Demüthigung und Kränkung zu ertragen hatte, aber die Special-

Geschichtschreiber schweigen über ihn und die Fresken im Rathsaale existiren nicht mehr. Auch von den in Florenz verzeichneten Arbeiten hat sich nicht eine einzige erhalten.[6] Alles, was wir wissen, ist, dass Antonio sich im Laufe des Jahres 1374 hier aufhielt, denn unter diesem Datum steht er in der Gilde der Barbiere und Chirurgen immatrikulirt.[7] Die Zeitangaben über seine Beschäftigung in Siena und Pisa deuten allerdings auf einen Zeitgenossen, kaum aber auf einen Schüler Agnolo Gaddi's; das lehrt auch die Untersuchung der Campo-santo-Fresken vom Jahre 1386 und 87. Denn diese offenbaren fleissiges Naturstudium sowie treue und realistische Durchbildung der Form bis in alle Einzelheiten. Erscheinen nun hier in dieser Beziehung Giovanni da Milano und Giottino als Vorbilder, so ist die Composition vermöge einer mehr aufs Natürliche als aufs Erhabene gerichteten Neigung der Attitüden und Motive des Adels der früheren Giottisten baar. Ihren nur dann und wann durch Tiefe des Gefühls und würdevolle Strenge des Ausdrucks verdrängten Conventionalismus vermeidet dieser Künstler, allein während jene Kunst hohen Ideen diente, die mit der Leidenschaft religiöser Phantasie in Einklang standen, war sein Ziel lediglich Nachbildung der Natur. Aber er vermochte sich ihr auf verschiedenen Wegen zu nähern und um deswillen bildet Antonio's Stil eine wichtige Mittelstufe auf dem Entwicklungsgange, der von Orcagna zu Masolino, Angeliko und Masaccio führt. Durch ihn lässt sich die Ueberleitung der Kunst des Trecento in diejenige verfolgen, welche im fünfzehnten Jahrhundert in neuem Gewande die Formbildung vollendet. Verhältnissmässig trat bei Antonio, wie Vasari richtig sagt, mehr die zarte und süsse Richtung hervor; seine coloristischen Eigenschaften, Lichtheit und Transparenz im Verein mit Heiterkeit und Kraft, näherten ihn dem Giovanni da Milano und Giottino, im technischen Verfahren bezeichnet er eine Zeit des Fortschritts: er

[6] Im Kloster S. Francesco zu Osimo bei Ancona ist ein Oratorium, welches die Bezeichnung Cappella di S. Giuseppe führt; dieses enthält ein Freskobild von einem Maler des 16. Jahrh., der gewöhnlich Antonio da Venezia genannt wird. Wenn er wirklich existirt hat, so darf er doch nicht mit seinem Namensbruder aus dem 14. Jahrh. verwechselt werden.

[7] S. Tavola alfabetica zu Vasari unter d. Namen.

wendet die Lasuren in einer Weise an, wie sie sich später bei Masolino und Angeliko und vollendeter bei Masaccio wiederfinden. Leider sind seine Werke selten, wenn auch nicht ganz so verborgen wie die seines Schülers Starnina, der in der grossen Reihe der epochemachenden Florentiner fast ganz fehlt.

Aus den Dokumenten des Campo santo in Pisa geht hervor, dass Antonio am 10. April 1386 für 3 Darstellungen zum Leben des heil. Rainer, die je zu 70 fl. berechnet waren, eine Zahlung von 135 Goldgulden durch den Operaio erhielt.[8] Der heilige Rainer, der im zwölften Jahrhundert in Pisa gelebt hatte, stand hier in hoher Verehrung; den ersten Bildercyklus zu seiner Legende hatte bekanntlich Andreas von Florenz vor Antonio's Berufung nach Pisa gemalt.[9] Die von Antonio gemalten Historien — es ist der Theil, welcher die Reise des Heiligen aus Palästina, seine Ankunft, die Wunderthaten und den Tod in Pisa erzählt — beschreibt Vasari als das schönste Werk im Campo santo.

Campo santo. Pisa.

Von dem ersten Bilde, der Einschiffung, ist wenig mehr erhalten als die Umrisse der Heiligengestalt, zwei Kameelköpfe, ein Stück von der Architektur der Stadt und in der Luft Christus in runder Glorie, der dem Heiligen die Richtung der Fahrt andeutet; nebenbei auf der See läuft ein Boot vorm Winde, welches den Rainer und die Matrosen trägt, mannigfaltig und lebendig bewegte Gestalten.[10] — In der zweiten Darstellung ist die Ankunft als erfolgt gedacht; am Ufer sitzt ein Angler, und der Heilige thut das Wunder an Wasser und Wein: der Wirth, eine hagere Gestalt, schrickt zurück beim Anblicke der Scheidung des Wassers vom Weine, die sich dadurch vollzieht, dass er dem Heiligen das Getränk auf's Gewand giesst, und dieser scheint ihn für seine Betrüglichkeit durch Hinweisung auf den Teufel zu züchtigen, der auf einem Fasse sitzt.[11] Links von Rainer (vom Beschauer aus) kniet ein Weib, rechts vorn sitzt ein nachdenklicher alter Mann; jene ist eine anmuthige Erscheinung, die genaues Studium der Natur zeigt und dem Maler das Zeugniss sorgfältigen Strebens nach Treue in allen Einzelheiten ausstellt, sodass man hier den Vorläufer Masolino's und Masaccio's erkennt. Geschmeidige Bewegung, regel-

[8] Ciampi, a. a. O. 151 und Förster, Beiträge S. 117 (wo 735 verdruckt ist); vgl. auch Schnaase K. G. VII, 483 f.

[9] Vgl. B. I. S. 328. Ueber die alleinige Autorschaft Andreas s. Schnaase a. a. O.

[10] Der Kopf des Heiligen ist zerstört und die übrigen Figuren mit Ausnahme der einen neben Rainer sind übermalt.

[11] Da Vasari aus der Erinnerung schreibt, denkt er sich den Wirth natürlich corpulent. Der Teufel ist in Gestalt eines Katers gegeben, doch ist diese Figur übermalt.

mässige und wohlgefällige Züge zeichnen den Heiligen aus; auch die Gruppen der männlichen und weiblichen Gestalten in seiner Umgebung sind sehr anziehend. Besonders gut erhalten ist der Alte im Vordergrunde; er trägt eine Art Turban und erinnert an Figuren von Taddeo und Agnolo Gaddi. Wie die Vordergrundgestalt des Anglers die beiden ersten Scenen, so trennt diese Figur die Darstellung des Wunders von der dritten, der Aufnahme des Heiligen durch die Canonici in Pisa. Die Bewirthung geht in einer eleganten von schlanken Pfeilern getragenen Veranda vor sich, in der ein Tisch gedeckt ist, an dessen Spitze rechts Rainer in segnender Geberde sitzt. Drei Gäste speisen, bedient durch etliche Mönche, von denen einer mit der Schüssel in der Hand ein Paar Stufen herunterkommt; an der Treppenwange hängt ein Huhn am Nagel. Die Architektur der Veranda und des Klosters, an das sie stösst, sind höchst sauber und mit grosser Präcision durchgebildet. Was an perspektivischer Zeichnung damals zu leisten war, ist an den Gebäuden des Vordergrundes und den in der Ferne sichtbaren Häusern von Pisa zur Geltung gebracht. Die Grundsätze stehen noch nicht fest; der wirkliche Horizont ist noch unbestimmt, aber die convergirenden Linien kommen der Richtigkeit so nahe, als man zu einer Zeit nur immer erwarten kann, die von den Versuchen Paolo Uccelli's, diese Wissenschaft auf geometrische Grundlage zu stützen, noch so weit abliegt.[12]

Das nächste Feld ist der Darstellung des Todes und der Uebertragung des heil. Rainer in die Kathedrale von Pisa gewidmet. In der Gruppe zu äusserst links, welche den Leichnam umsteht, ist, wie Vasari mit Grund anerkennt,[13] der leidenschaftliche Schmerz gut zum Ausdruck gebracht. Der Todte liegt lang ausgestreckt im Pilgergewande, ganz sichtbar, bis auf das Stück, wo eine Gestalt sich über ihn beugt, um seine rechte Hand zu küssen. Gegenüber drückt ein anderer Schüler die Linke des Heiligen an seine Lippen, und zu Häupten sind Kleriker und Volk in natürlichen Bewegungen und lebensvollem Ausdruck geschaart. Einer der Mönche beugt sich vor und bläst die Kohlen im Weihrauchfasse an, ein zweiter trägt das Weihwasserbecken. Näher am Fussende sieht man einen bejahrten Bruder, der sich von einem jüngeren mühsam vorwärts helfen lässt, um die Züge des Todten zu betrachten, wonach er übermässig zu verlangen scheint. Etwas vor ihm ist ein wassersüchtiges Mädchen von ihrer Mutter zu den Füssen des Heiligen niedergelegt. Schmerz und Staunen mischen sich in dem Blick, indem sie mit erhobenen Händen aufschaut; man sieht, wie ihr das Athmen schwer wird; wenn auch durch die Krankheit geschwollen, ist ihre Gestalt doch jugendlich schön und contrastirt gut mit der verwetterten und von den Jahren

[12] Sämmtliche bisher beschriebene Episoden (Einschiffung, Landung, Wunder und Bewirthung des heil. Rainer) sind neben einander innerhalb Eines gemalten Rahmens angebracht.

[13] Vas. II, 174.

mitgenommenen Alten, die sich über sie neigt. Auch diese genaue Beobachtung der Specialitäten in der Natur ist trefflich und deutet schon auf die Leistungen Masolino's in Castiglione und die des Masaccio in der Brancacci-Kapelle zu Florenz. Und das Feingefühl Antonio's begnügt sich nicht mit der Wiedergabe lebender Formen, in der Darstellung des Heiligen gibt er einen Todten, dessen Züge neben dem Ausdruck der Ruhe und Milde auch schon die Erschlaffung an sich tragen, welche die Blutlosigkeit verursacht: Kiefer und Augen sind eingesunken und der Leib geht eben erst in die Kälte und Starrheit der Leiche über. Hierin offenbart sich in der That das Vorbild, an welchem Starnina gelernt haben muss und von dem Angeliko und Masaccio ausgingen.

In der Ferne über den Häusern und dem Thurm der Kathedrale sieht man den Heiligen von 4 Engeln gen Himmel gehoben. Dann folgt, im mittleren Vorgrunde, die Uebertragung des Todten, der auf einer Bahre liegend von Magistrat und Klerus geleitet wird, zur letzten Ruhestätte. An der Spitze der Procession sind noch Spuren von Spielleuten bemerkbar, hinter dem Leichnam zur Linken schreiten drei Personen in ernstem Gespräch: ihre Gestalten und ihre Züge gehören zum Besten, was die Zeit hervorgebracht hat. Weniger gelungen ist eine weiter zurückstehende Kindergruppe, bei der das jugendliche Element nicht genügend zum Ausdruck kommt. In einer Loggia, welche ein Haus im Hintergrunde krönt, wird der Hergang von der Genesung des Erzbischofs Villani geschildert, weiter rechts sieht man den wohlbekannten schiefen Thurm. — Im dritten Bilde ist der Heilige unter einem Baldachin im Dome der öffentlichen Verehrung ausgestellt. Rechts kniet und sitzt eine Menge Volks, darunter ein offenbar besessenes Weib, welche schreiend ihr Kleid zerreisst, deren Name „Galliena indemoniata" noch in der Inschrift zu ihren Füssen erkennbar ist.[14] Daneben trägt eine Frau ein krankes Kind; von noch andern Figuren sind nur Spuren erhalten.[15] Der übrige Theil des Fresko's, der fast ganz zerstört ist, wird von dem benachbarten durch die Stadtmauern von Pisa getrennt. Eine Gruppe Fischer, dürftige Verehrer des heil. Rainer, angeln im Vordergrund; hinten sieht man Ueberbleibsel eines von den Wogen umhergeworfenen Schiffes, dessen Insassen Waaren über Bord werfen; die Episode bezieht sich auf eine Barke, die ihr Eigenthümer Uguccione durch Anrufung des heil. Rainer, seines Schutzpatrons, rettete, dessen Erscheinung in Spuren am Schiffsmaste noch bemerklich ist. Die nackten Körper der Fischer sowie ihre Verschiedenheit an Alter und Haltung sind mit ziemlich realistischer Wahrheit gegeben; Fleisch, Muskulatur und Extremitäten

[14] Diese Figur wird von Vasari in das erste Bild versetzt, während er hier die Wassersüchtige einführt.

[15] Die Namen derselben sind in Rosini's Descriz. delle pitture del C. S. 3. Aufl. Pisa 1829, p. 88 ff. aufgezählt. Hier ist auch angegeben, dass diese Freskenreihe von den Brüdern Melani restaurirt worden ist.

bekunden gewissenhaftes Studium der Wirklichkeit; in der Wahl breiter und unedler Formen verräth sich jedoch eine von aller Idealisirung sich fernhaltende Nachahmung der Natur.

In allen diesen Fresken sind die Gewänder einfach, wenn auch nicht von dem grossartigen Wurf, der den guten giottesken Stil, z. B. den Orcagna's auszeichnet; die Falten sind häufiger, ihre Einzelheiten genauer studirt und ohne dass dabei der Ausdruck der darunter befindlichen Formen litte. Sogar auf die Beschaffenheit der Stoffe scheint das Augenmerk des Künstlers gerichtet zu sein, und die Schmiegsamkeit der dünneren Gewebe, wie sie die Frauen tragen, ist bemerklich gemacht. Auch das gehört zu den Eigenthümlichkeiten Antonio's, dass seine Draperien anschliessen und den Gestalten mehr als gewöhnliche Schlankheit geben. Füsse und Hände zeichnet er sorgfältig und eingehend. Antonio's Colorit hat lichte Durchsichtigkeit, und die Verbindung seiner Töne ist ziemlich geschmackvoll. Auf einer Untermalung von graulichem Grün sind die Fleischtinten in sattem Rosig-gelb aufgetragen, die Schatten mit dünnen warmen Lasuren, die Lichtmassen mit leichten, breiten und sicheren Pinselstrichen aufgesetzt. Jede Untermalung ist mit der andern fein verbunden, sodass keine harten Uebergänge stören. Den Gewändern gibt er leichte heitere Lokalfarbe, das ins weiche Rosige übergehende Roth ist mit entschiedenen weissen Lichtern gehöht, die Schatten mit tieferen Tönen lasirt, das Ganze von kräftig markirtem Kontur umschlossen.[16] — Offenbar ist ausserordentliche Sorgfalt auf die Mischung der Farben verwendet; diess schon würde Vasari's Angabe glaubhaft machen, wonach Antonio sich auf die Medicin und Alchymie geworfen habe.[17] Im ganzen vierzehnten Jahrhundert waren die Maler, wie wir wiederholt gesehen haben, Mitglieder der Apothekergilde und wir erfahren sogar, dass ihrer viele Laboratorien zur Bereitung chemischer Sub-

[16] Dasselbe Verfahren ist beim Blau angewendet, während changirende Gewänder oft rosa im Schatten und gelb im Licht gefärbt sind.

[17] „Abbandonò in ultimo la pittura, e diedesi a stillare semplici, e cercargli con ogni studio. Così di dipintore medico divenuto, molto tempo seguito quest' arte. II, 176.

stanzen hatten.[18] Was Antonio Veniziano's Praxis betrifft, so muss eingestanden werden, dass seine Finesse auch einen Nachtheil mit sich brachte: seine heiteren und leuchtenden Töne hinterlassen den Eindruck der Flachheit, Lichter und Schatten markiren sich doch nur schwach, und so ist denn die plastische Wirkung mangelhaft. Die Schattentöne sind leicht und durchsichtig und haften zu sehr in der blosen Oberfläche, Fehler, die Masolino erbte, die aber Masaccio vermied, der in durchgebildeterem Grade die Gesetze des Helldunkels handhabte. —

Nunmehr verlohnt sich auch ein Rückblick auf die Deckenfresken im Cappellone dei Spagnuoli in S. Maria Novella. Ihre in anschliessende Gewänder gehüllten schlanken Formen, die Kostüme selbst mit ihrer detaillirten Fältelung, der weiche Typus ihrer Köpfe, alles findet hier im Campo santo sein Wiederspiel. Dass in jenen Deckengemälden die giotteske Richtung Taddeo Gaddi's, jedoch ohne seine männliche Formgebung vorwiegt, dass dabei aber die breite Licht- und Schattenführung, die den Florentinern eigenthümlich ist, fehlt, und dass die Behandlung der Gewänder mehr auf Feinheit der Falten ausgeht als auf die Festigkeit der frühern Giottisten, wurde bereits angeführt.[19] Ebenso charakteristische Züge sind die Weichheit des Ausdrucks, das leichte, zarte Colorit und die saubere Zeichnung der Extremitäten, lauter Merkmale, welche wahrscheinlich machen, dass Antonio Veniziano die Decke des Cappellone gemalt hat; und es wird nicht zu kühn sein, die Arbeit in die Zeit vor seinem Aufenthalte in Pisa zu versetzen.[20]

Was bei Antonio fehlerhaft zu nennen ist, hebt keineswegs die Eigenschaften auf, die ihn nicht blos in seinem, sondern auch im folgenden Zeitalter als einen hervorragenden Genius erscheinen lassen. Wenn Vasari seine Arbeiten im Campo santo als die besten dort vorhandenen rühmt, so kann man ihm darin nur beipflichten, denn an künstlerischem Talente überragt er selbst den

[18] Man vergl. z. B. Cennino Cennini's Tractat.

[19] Vgl. Bd. I. S. 305 ff. u. 308.

[20] Diejenige Sektion der Decke des Cappellone, welche die Himmelfahrt enthält, wird man einer andern und zwar einer minder befähigten Hand zuzuschreiben haben.

Benozzo Gozzoli. Der Biograph nennt ihn einen ausgezeichneten Fresko-Maler[21] und genaue Prüfung seiner Gemälde beweist auch, dass er Retouchen a secco verschmähte; der Schaden, den die transparenten Farben erfahren haben, rührt theils von der Feuchtigkeit her, welche die Töne mit dem Bewurf vertilgt hat, anderntheils kommt er auf Rechnung der Restaurationen.

Aber Antonio selbst gehörte zu den Restauratoren des Campo santo. Laut der urkundlichen Notizen aus den Jahren 1386/87 malte er zu verschiedenen Fresken die Umrahmungen; unter diesen wird ein Purgatorio, Inferno und Paradiso angeführt.[22] Nach Vasari hat er auch „den Leib des Beato Oliverio nebst dem Abt Panunzio und viele Darstellungen zu deren Leben in einer „Cassa“ von imitirtem Marmor unterhalb der vom Sienesen Pietro Laurati gemalten Fresken zum Leben der heiligen Väter Anachoreten“ neu hergestellt.[23] Man kann unschwer an Lorenzetti's Gemälden das Stück herauserkennen, das von Antonio restaurirt ist, und unterhalb desselben die Figur des Beato Giovanni Gambacorti (dessen sterbliche Reste innerhalb der Mauer ruhen sollen)[24] zwischen zwei fliegenden Engeln, von denen der eine in das Weihrauchbecken bläst, der andere ein ähnliches Gefäss schwenkt. Höher oben sind drei Einsiedler (zwei an der Arbeit sitzend, der dritte gedankenvoll neben einem mit Fischen angefüllten Teiche) sowie die Gestalt des heil. Panunzio, der auf einem Palmbaume sitzt, von Antonio's Hand.[25] Aber bei der Aufgabe, Arbeiten Lorenzetti's wiederherzustellen, die so vollständig von seiner eigenen Weise abwichen, hielt er sich an die Originalcomposition und brachte in Anlehnung an die sienesische Manier auch eine gewisse energische Wildheit und Eckigkeit der Formen heraus: die Linien, in welchen sich Gewandung und Gliedmaassen bewegen, weichen ab von denen, die er bei einem Bilde seiner

21 Vas. II, 175.

22 S. Ciampi, Not. ined. 151 und Förster, Beiträge, 117: „pro imbaçamento de supra scripto purgatorio, inferno et paradiso et aliis storiis“ bekam er mit zwei Schülern für 4 Tage Arbeit 65 Livr. 13 Den. pisanisch.

23 Vas. II, 175.

24 S. Rosini, Descr. p. 57.

25 Letztere Figur hat sehr gelitten, aber was davon und von dem Uebrigen erhalten ist, bekundet in jedem Betracht Antonio's Pinsel.

Erfindung sehen lassen würde, und auch im Colorit bemühte er sich, die Wärme und Kraft der umgebenden Figuren zu erreichen. Die technische Methode aber ist durchaus sein eigen, der Intonaco wurde nach Beseitigung eines hölzernen Tabernakels, das einige Zeit die Stelle zugedeckt hatte, neu für ihn hergerichtet.[26]

Im August desselben Jahres, in welchem die Raineri-Fresken fertig wurden, malte Antonio Veniziano ein Altarbild für die Orgel-Kapelle des Doms zu Pisa,[27] doch ist dasselbe leider untergegangen, sodass wir weiter keinen Anhalt zur Beurtheilung seiner Arbeit und seines Verweilens in der Stadt besitzen.

Das für die Brüderschaft S. Niccolò und S. Francesco ausgeführte Bild in Palermo, dessen Signatur schon oben mitgetheilt wurde (S. 57), bekommt nun erhöhtes Interesse, da es jünger ist, als die Malereien im Campo santo, nämlich aus dem Jahre 1388.

S. Niccolò. Palermo.

Es ist ein Breitenbild mit Giebel, an dessen Seiten Medaillons mit den wehklagenden Gestalten der Maria und des Johannes angebracht sind. Auch an den Ecken der Haupttafeln befinden sich 4 Medaillons, welche die Evangelisten mit ihren Symbolen tragen. Drei senkrechte Pilaster mit je 4 Aposteln, auch in Rundbildern, theilen die Fläche. Im Giebelfeld ist die Geisselung Christi dargestellt; zu den Seiten sind die Brüder gruppirt knieend und die Köpfe in die Capuzen gehüllt.[28]

Der allgemeine Eindruck der Figuren erinnert an Taddeo Gaddi, aber in der Vervollkommnung der Form, welche die Fresken des Campo santo charakterisirt. — Ausserdem sind in Palermo noch zwei andere Bilder im Stile desjenigen zu S. Niccolò. Sie befinden sich im Palaste des Prinzen Trabbia,[29] aber sie

[26] S. die Bestätigung dieses Sachverhaltes in Rosini's Descr. 57. Er wird um so sicherer, da man wahrnehmen kann, dass Lorenzetti auf einem über Schilfunterlage aufgetragenen Bewurf gemalt hat, während der Intonaco für Antonio's Bild direkt an die Wand angeworfen ist. — Das Portrait Antonio's, dessen Vasari II, 176 im Campo santo erwähnt, hat sich auch nicht einmal in der Ueberlieferung erhalten.

[27] Der Rechnungsvermerk darüber bei Förster, Beiträge 117 u. 18.

[28] Das Ganze ist in Tempera auf Holz gemalt, der Grund gegipstes Pergament. — Zwischen den Pilastern sind Namen von verstorbenen Brüdern der Compagnie angeschrieben.

[29] Ihm sowol wie dem Conte Tasca fühlen sich die Verfasser für freundlichen Beistand zu öffentlichem Danke verpflichtet.

haben zu sehr gelitten, um der Kritik Boden zu geben. — Sodann verdient noch ein Gemälde in Florenz (im Privatbesitze eines Amerikaners, Mr. Jervis), eine Abnahme vom Kreuz, Erwähnung, welche durchaus die Eigenschaften Antonio Veniziano's zeigt.

Die letzte Arbeit des Meisters, die wir anführen können, ist eine Reihe von Fresken, die als Dekoration eines Tabernakels in den Gärten von Nuovoli im Besitze der Pianciatichi, einer reichen florentinischen Familie, zu finden sind, und zwar unweit der Hauptstadt vor Porta Prato. Dieses Tabernakel war lange Zeit den Unbilden des Wetters preisgegeben und ist so wenig bekannt und beachtet worden, dass die neuesten Herausgeber des Vasari es für verschollen erklären.[30] Die im Mittelfeld dargestellte Kreuzabnahme ist fast gänzlich ruinirt, von dem Jüngsten Gericht, dem Tode und der Himmelfahrt Maria's an den Seiten haben sich nur noch Spuren erhalten.

An der rechten Bogenseite des Tabernakels sind Reste nackter Gestalten sichtbar, welche aus der Erde aufsteigen, darüber ein theilweise nacktes Weib, welche mit den Falten ihres weissen Mantels eine Menge kleiner Sünderfiguren bedeckt. In der Höhe erkennt man Spuren von Engel- und Apostelköpfen. Die von sechs Engeln getragene Maria in der Glorie auf der linken Seite des Bogens gehört offenbar zu der Darstellung, von der tiefer unten einige Ueberbleibsel wahrzunehmen sind, u. a. ein Grab, von verschiedenen Gestalten umstanden, aus deren Gesichtern noch Schmerzensausdruck spricht. In der Wölbung des Bogens sitzt der Heiland mit dem Buche segnend zwischen den Evangelisten. Nuovoli be Florenz.

Soviel sich bei dem traurigen Zustande sehen lässt, beweist die Arbeit sorgfältiges Studium der Form, in den Extremitäten jedoch hat sie nicht die sonstige Vollendung Antonio's, sondern ist etwas schwächlich realistisch; dagegen sind die Köpfe schön und mit breiten offenen Stirnen gezeichnet, die Haarpartien von der minutiösen Behandlung, die wir später bei Masolino und seiner Schule vorfinden. Die Farbe scheint kräftigen Lokalton gehabt zu haben und der Vortrag zeugt von der Gewissenhaftigkeit und Sicherheit eines fertigen Künstlers. Hierin sowie in der Wahl

30 Vas. II. 176. Not. 1.

gewisser Typen haben diese Sachen Aehnlichkeit mit Arbeiten Giottino's, d. h. mit solchen, die der letzten Hälfte des Jahrhunderts zuzuweisen sind; die hervorragenden Eigenschaften der Camposanto-Fresken scheint der Künstler damals noch nicht erreicht zu haben. Vasari gibt an, Antonio habe das Tabernakel für Giovanni degli Agli gemalt, den Angehörigen eines florentinischen Geschlechts, welches entweder erloschen ist oder seine alten Besitzthümer verloren hat. Die Acciaiuoli bestellten für die Certosa von Florenz ein Altarstück bei ihm und ausserdem auch ein Freskobild von der Verklärung, doch sind diese Arbeiten untergegangen. In der Angabe von Antonio Veniziano's Tode irrt Vasari, wenn er ihn 1384 in einem Alter von 74 Jahren sterben lässt. Denn er war ja zwei Jahre später noch im Campo santo thätig. —

FÜNFTES CAPITEL.

Gherardo Starnina und Antonio Vite.

Dem Antonio Veniziano verdankt ein Maler von zweifellosem Talent und grossem Rufe seine künstlerische Erziehung: Gherardo Starnina war es, welcher die Tradition von Antonio's Stil auf Masolino vererbte und dadurch die Angeliko und Masaccio in gerader Linie mit den Giottisten verband. Dieses Verhältniss scheint auf den ersten Blick lediglich aus den Behauptungen Vasari's abgeleitet, über dessen Glaubwürdigkeit sich Niemand täuscht; denn authentische Werke jenes Künstlers besitzen wir nicht. Gherardo soll 1354 in Florenz geboren sein[1] und etliche Jahre in Antonio Veniziano's Obhut gestanden haben. Nachdem er ausgelernt, liess er sich in seiner Vaterstadt nieder und fand ungeachtet seiner ungeschlachten Art und eines hitzigen Temperamentes Gönner. Er hatte eben für Michele de' Vanni eine Reihe Fresken in der Cappella de' Castellani in S. Croce ausgeführt, als die Wirren der Ciompi (1378), in die er mit verwickelt war, sein Leben bedrohten, sodass er sich genöthigt sah, unter dem Schutze einiger Kaufleute nach Spanien auszuwandern. Hier schmeidigten sich, wie der Biograph erzählt, seine wilden Sitten durch die Berührung mit den höfischen Formen der Kastilianer, er erwarb sich durch seine Kunst viel Geld bei ihnen, kehrte nach 9 Jahren in die Heimath zurück und wurde in der

[1] Vasari II, 200.

Malergenossenschaft daselbst zünftig.[2] Hier schmückte er die Cappella di S. Girolamo in del Carmine aus,[3] wo er nicht blos spanisches Kostüm, sondern auch Züge von eigenthümlichem Humor anbrachte. Ferner malte er (auf der Höhe der Treppe, die aus S. Maria sopra Porta zum Palazzo della Parte guelfa führt) zum Gedächtniss des Erwerbs der Stadt Pisa durch die Florentiner (am Dionysiustage d. J. 1406) ein Fresko, welches den heil. Dionysius zwischen zwei Engeln über dem Bilde Pisa's darstellte. Vasari sagt, er habe ausserdem noch Manches geliefert, was seinen Ruhm erhöhte und würde zu grosser Ehre gelangt sein, hätte ihn nicht ein früher Tod ereilt.[4] Begraben wurde er in S. Jacopo sopr' Arno.

So die Erzählung Vasari's. Was sich Thatsächliches daraus entnehmen lässt, ist nur, dass Starnina Antonio Veniziano's Schüler gewesen sein wird. Bei Masolino, der wieder Starnina's Schüler war, finden wir die Einwirkung von Antonio's Stil, also muss Starnina's Kunstweise Jenem verwandt gewesen sein. Sehen wir uns nach Zeugnissen um, so ist zunächst zu constatiren', dass von all den Malereien, die ehemals die Kapelle Castellani in S. Croce geschmückt haben, nichts übrig ist, als die an den Decken und ausserdem eine Apostelfigur in einer Blende oberhalb der Thür. Erstere — in den Ausschnitten, die durch Diagonalen gebildet werden — enthalten die 4 Evangelisten und die 4 Doktoren, aber sie sind so unverkennbar in Agnolo Gaddi's Manier, dass nur er als Urheber gelten darf.[5]

Cap. Castellani. S. Croce. Die Evangelisten sind mit ihren Symbolen dargestellt und wie die Kirchenväter Lichtstrahlen ausströmend. Die Hintergründe sind blau, mit goldnen Sternen besetzt. — Der Prophet über der Thüre, mit einer Rolle in der Hand, auf welcher hebräische Zeilen stehen, ist jüngern Ursprungs; die grosse Beschädigung des Bildes lässt über

[2] Im Libro de' pittori steht er unter d. J. 1387 als „Gherardo d' Iacopo Starna depintore", vgl. Gualandi, a. a. O. Ser. VI, 182.

[3] Vgl. zu Vas. II, 202 Albertini, Memoriale di molte statue etc.

[4] Vasari II, 203; er setzt hinzu, Starnina sei im 49. Jahre seines Alters gestorben. Damit stehen die Angaben im Widerspruch, dass sein Geburtsjahr 1354 gewesen und er 1406 noch gearbeitet haben soll. Ueber seine Exequien berichtet Richa, Chiese, X, 347.

[5] Cinelli in seinen Bellezze di Firenze p. 338 schreibt die Deckenbilder dem Taddeo Gaddi zu.

seine etwaige Verwandtschaft mit Antonio's Kunstweise nichts mehr aussagen.

Die Dionysius-Figur, die sowol zu Baldinucci's als auch zu Richa's Zeit noch existirte,[6] ist jetzt verschwunden. In Spanien sind die Spuren von Starnina's Werken ebenfalls untergegangen.

Um halbwegs zu einer Vorstellung von Starnina's eigener Kunst zu gelangen, bietet sich als einziges Hilfsmittel die kritische Prüfung der Arbeiten eines seiner nächsten Schüler, des Antonio Vite von Pistoia, den Starnina einst an seiner Statt nach Pisa schickte, um dort im Kapitelhause zu S. Niccolò zu malen.[7]

Von Antonio Vite wissen wir, dass er in Prato gearbeitet hat, und obwol Vasari nur eine Reihe Fresken im Palazzo dei Ceppi von ihm anführt,[8] welche der Zeit zum Opfer gefallen sind, so kennen wir doch Wandgemälde seiner Manier in der Kapelle, die in das rechte Querschiff des Domes einmündet. Zuvor jedoch wollen die nachfolgenden Ueberlieferungen über diesen Künstler und seinen Stil beachtet sein.

Ciampi berichtet,[9] Antonio Vite habe das Kapitelhaus zu S. Francesco in Pistoia fertig gemalt, das von Puccio Capanna unvollendet gelassen sei; er findet in einigen Partien der Dekoration einen Stil wieder, der dem von Antonio's beglaubigten Fresken in der aufgehobenen Kirche S. Antonio Abate ähnlich sei. Tolomei[10] pflichtet ihm in der Behauptung bei, dass die Wandgemälde an letztgenanntem Ort echte Arbeiten Antonio's seien; allein die Ueberbleibsel, die man noch in dem Gebäude sieht,[11] sind nicht alle von derselben Hand.

S. Antonio Ab. Pistoia.

An der Decke, die jetzt infolge des Umbaues zu Wohnräumen in drei Theile zerfällt, ist der Heiland in der Glorie als König der Paradiesesfreuden gemalt, über ihm die Zeichen des Thierkreises. — Dies sehr lädirte Bild rührt offenbar von einem schwachen Maler aus

[6] Baldinucci a. a. O. IV, 516. Richa, Chiese III, 252.

[7] Vas. II, 202. Diese Bilder — sie stellten Scenen aus der Passionsgeschichte dar — sind uns nicht erhalten geblieben. Manni sagt in seinen Anmerkungen zu Baldinucci IV, 537, sie seien i. J. 1403 für Giovanni dell' Agnello ausgeführt und „Antonius Vite de Pistorio pinxit“ signirt gewesen.

[8] Vas. II, 215 in der Biographie des Lorenzo Monaco.

[9] Not. ined. p. 106.

[10] In seinem Guida, p. 116.

[11] Es ist jetzt Privathaus, N. 355 der Piazza S. Domenico in Pistoia.

dem Ende des vierzehnten Jahrh. her, der seine künstlerische Bildung unter Orcagna erlangt hat. An Gemälden in anderen Theilen des Gebäudes, den Bildern der Erschaffung Adam's und Eva's, den Scenen aus dem Leben Maria's und des Heilandes und denen zur Legende des heil. Antonius, kehren Produkte derselben talentlosen Hand wieder, die an der Decke des Kapitelhauses von S. Francesco gemalt hat. Die Schwäche dieser Leistungen ist schon bei Gelegenheit Puccio Capanna's bezeichnet worden.[12] Ihre langen hageren Figuren verdienen keine besondere Aufmerksamkeit.

Interesse bekommen diese an sich unbedeutenden Arbeiten durch ihre Verwandtschaft mit den eben erwähnten in der Kapelle des Doms zu Prato.

Dom zu Prato

Die beiden Wände dieser Kapelle sind in drei Reihen einzelner Fresken eingetheilt. In der Lünette der einen Seite ist die Geburt der Jungfrau, darunter ihre Darstellung im Tempel und die Verlobung angebracht, gegenüber die Disputation des heil. Stephan nebst der Steinigung und der Wehklage über seinen Tod; in den diagonal gegliederten Deckenfeldern vier symbolische Figuren: Tapferkeit, Hoffnung, Glaube und Liebe, in der Eingangswölbung vier Heilige in Brustbildern, unter ihnen Paulus. Der gemalte Rahmen trägt Prophetenbüsten.

Drei dieser Gemälde — das Sposalizio, das Martyrium des Stephanus und die Todtenklage — sowie sämmtliche Einfassungen und Medaillons sind von einem rohen Maler aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, dessen mangelhafter Stil den Darstellungen der Scenen aus dem neuen Testament und aus der Geschichte des Ortsheiligen in S. Antonio zu Pistoia entspricht. — Daraus geht hervor, dass Antonio Vite ein Künstler vierten Ranges gewesen ist, und so sind die wenigen Notizen, die wir über seinen Lebensgang besitzen, von verhältnissmässig geringer Wichtigkeit. Zunächst mag festgestellt werden, dass die Bilder im Campo santo zu Pisa — Scenen aus der Passion mit der Kreuzigung — die von Einigen dem Buffalmacco zugeschrieben werden,[13] obgleich schwach genug, doch nicht von Antonio Vite herrühren. Vasari setzt die Fresken im Kapitel zu S. Niccolò zu Pisa, die Antonio in Vertretung Starnina's ausgeführt haben soll,

[12] Vgl. Bd. I, S. 313.

[13] Vgl. Bd. I. S. 330.

in das Jahr 1403, Tolomei gibt an,[14] Vite, der schon 1347 erwähnt werde, stamme aus einer in Lamporecchio ansässigen Familie und habe im Jahre 1378 dem Rathe zu Pistoia angehört. Della Valle vermuthet ihn unter dem Künstler, der 1428 als Antonio di Filippo da Pistoia im sienesischen Malerregister steht.[15]

Immerhin haben die Fresken des Antonio Vite in der Kapelle des Doms zu Prato einen Werth, der über ihre nächstliegende Bedeutung hinausgeht. Sie sind Fortsetzung einer Bildreihe, deren Ausführung theilweise einen andern und fähigeren Maler aufweist. Ohne behaupten zu wollen, dass ursprünglich Starnina mit dieser Aufgabe betraut gewesen ist, hat uns doch die Vermuthung etwas Natürliches, Antonio Vite könne beauftragt gewesen sein, fertig zu machen, was sein Meister unvollendet liess. Jedenfalls sind die Fresken der Geburt Maria's, der Darstellung im Tempel und der Predigt des Stephanus (s. oben) Bilder, welche zum Studium reizen; unscheinbar auf den ersten Blick, gewinnen sie bei näherer Betrachtung. Sie rühren offenbar von einem Künstler her, der sich der Analyse und dem Verständniss der Form auch in ihrer perspektivischen Erscheinung hingab, und der zu jener bedeutenden Reihe zählt, die in Ghirlandaio den Höhepunkt finden. In Betreff des Anatomischen steht er neben Paolo Uccelli, Piero della Francesca, den Peselli und Anderen. Seine aus 10 grossartig angeordneten Figuren gebildete Lünetten-Composition der Geburt Maria's erweist ihn als Erben des klassischen toskanischen Stils; an den vier Frauengestalten, die mit Spenden nahen, bemerkt man zwar einen gewissen Realismus der Kopfprofile, aber gleichzeitig auch Züge, die Ghirlandaio's Fresken in S. Maria Novella charakteristisch sind. Wenn dabei die etwas affektirten Geberden an Produkte Paolo Uccelli's und Piero's della Francesca erinnern, so gehören doch Kostüm und Gesammthaltung in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Der Hauptwerth dieses Bildes liegt in der Composition und in ihrer Vereinigung mit Typen, die weniger um ihrer Schönheit als um des Strebens

[14] Guida di Pistoia, 1821, p. 207.

[15] Vgl. auch Milanesi, Doc. sen. I, 48.

willen anziehen, die menschliche Form in ihrer wirklichen Erscheinung zu fassen. So ist an einer der weiblichen Figuren, einer schlanken und graziösen Statur, die eine Treppe herabsteigt, die Elasticität und Sicherheit des Schrittes bemerkenswerth; dagegen hat die heil. Anna, die im Bett liegend sich wäscht, wobei ihr ein Mädchen Wasser über die Hände giesst, und die Frau im Mittelgrunde mit dem neugebornen Kinde mehr Ausdruck und Habitus des Trecento, aber die schön drapirte Gestalt, die im rechten Vordergrund auf dem Bilde der Darstellung im Tempel kniet, zeigt wieder die ganze Feinheit des Formsinnes, wie man sie nur bei den in Vergleich gezogenen späteren Malern gewohnt ist.[16] Aehnlich wirken auch die beiden stehenden Figuren rechts von dieser Knieenden, deren eine die milde Behandlungsweise Masolino's an sich trägt. Für das grosse Compositionstalent, die Sicherheit der Zeichnung und die Verwandtschaft mit so bedeutenden Nachfolgern ist ferner das nächste Lünettenbild Zeugniss, das den Protomartyr darstellt, wie er mit ausgestreckten Armen dem wüsten Volkshaufen vor'm Tempel predigt. Unverkennbar ist die Grossartigkeit etlicher Figurenmotive, so der Alte im Profil, der von einem Andern gehindert wird, den unerschrockenen Stephanus anzutasten. Auch hier kann man an Stellen, wo die Farbe nicht gehalten hat, das technische Verfahren nachweisen: wo die bläulich graue Grundirung des Bewurfs blosliegt, der infolge seiner unebenen Oberfläche verschiedene Phasen der Ausführung nebeneinander beobachten lässt, erscheint das Colorit ziemlich matt und flach; aber in den erhaltenen Theilen ist der mit warmer durchsichtiger Schattirung versehene gelbliche Fleischton hell und klar, wenn er auch nicht plastischer wirkt als in Fresken Masolino's.

Bei dem Grade von Originalität und bei den auffallenden Vergleichungspunkten mit Gemälden von Quattrocentisten, deren Zusammenhang mit Antonio Veniziano durch Starnina vermittelt

[16] Der Kopf, welcher die Farbe verloren hat, zeigt die bläulich graue Grundirung, wie sie damals die Regel bildet.

war, wird man diesen von Vasari so hochbelobten Künstler wol als Urheber der genannten Bilder anzusehen haben.[17]

[17] Folgende Notizen dürfen hier nicht fehlen: die Bildergallerie in Dresden besitzt zwei Rundbilder, welche im Katalog unter Starnina's Namen stehen: Nr. 15 Heil. Michael und Nr. 16 Rafael mit Tobias. Soweit man jedoch bei dem Grade der Restauration derselben urtheilen kann, scheinen sie in Wahrheit von einem Nachahmer der Manier Domenico Ghirlandaio's oder Filippino Lippi's herzurühren. Ferner findet sich in der Sammlung Lombardi in Florenz ein kleines Bild der Abnahme vom Kreuz, welches in dem Stich bei Rosini ebenfalls als Starnina gegeben wird, aber der Zeit und der Schule Cosimo Roselli's angehört.

SECHSTES CAPITEL.

Masolino.

Zwei Maler, verschieden im Alter, aber von gleichartigem Namensklang und beide in der Nachbarschaft von Florenz geboren, arbeiteten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien: der eine Tommaso di Cristofano Fini, gewöhnlich Masolino genannt, und der andere Tommaso di S. Giovanni oder Masaccio. Die übereinstimmenden Vornamen bei zwei Kunstgenossen derselben Stadt, die zu gleicher Höhe des Ruhmes emporstiegen, entschuldigen die Verwechslung, welche den Annalisten des sechzehnten Jahrhunderts oft begegnet. Unsere Aufgabe ist, sichere historische Grundlagen für die Lebensschicksale und Arbeiten Masolino's wiederzugewinnen und ihm den gebührenden Platz in der zeitgenössischen Kunstgeschichte anzuweisen. Bei diesem Unternehmen werden wir manche eingebürgerte Ansichten zu widerlegen, manche Thatsachen umzustossen haben, die nur durch jahrhundertelange Gewöhnung zu solchen geworden sind; umsomehr müssen wir vorab daran erinnern, dass dem Masolino bisher keine Werke von unzweifelhafter Echtheit zugeschrieben sind und dass sein Name urkundlich nicht nachgewiesen war.

Heute sind wir in der Lage, nicht blos die Fresken der Brancacci-Kapelle in Florenz, die Vasari theilweise dem Masolino zuschreibt, zu betrachten und zu studiren, sondern wir haben ausserdem noch eine Reihe echter Wandgemälde vor uns, die

ausdrücklich mit seinem Namen bezeichnet sind und deren Entstehung mit ziemlicher Genauigkeit zu datiren ist. Diese vom Cardinal Branda Castiglione für die Kirche zu Castiglione d'Olona (zwischen Sarono und Varese unweit Mailands) bestellten Bilder waren dem Vasari unbekannt und sind erst vor Kurzem aus der Tünche gerettet. Die Verse am Architrav des Hauptportals lassen, wenn auch stark von der Zeit mitgenommen, das Hauptsächliche noch erkennen:

„Nostri millenus quadringentesimus atqꝫ vigeñ octavus dñi devolvitur annus d̃um gradibus summis pater in Xp̃o reverendus ac dñs Branda dominus de Castileono Cardinea sede residet qui presbiter ipse perficit ad laudes hoc templum virginis almē, cum quâ primates Laurentius et protomartir Stāt. ſꝫ et dignā superi impetrare salutē.[1]" *Castiglione di Olona.*

In der Lünette oberhalb des Architravs ist von einem recht tüchtigen Bildhauer, dessen Figuren charakteristische Leichtigkeit und Breite haben, die thronende Jungfrau mit dem Kinde dargestellt, das dem links knieenden, von einem Papste und dem heil. Laurentius geleiteten Cardinal Branda den Segen ertheilt. Rechts stehen Ambrosius und Stephanus und seitwärts von Letzterem ist die Jahrzahl MCCCCXXVIII in den Marmor eingehauen.

Die Kirche war der Jungfrau und den Heiligen Stephan und Laurentius gemeinschaftlich geweiht; alle drei sind in den Fresken des Chores durch Darstellungen aus ihren Legenden verherrlicht. Für die Vollendung derselben steht das Jahr 1428 ziemlich fest.

Angebracht sind sie an den Wänden um den Hochaltar. Die Seiten des Achtecks, welche diesen einschliessen,[2] tragen einen Doppelstreifen von Scenen aus dem Leben der Maria, des Stephan und Laurentius. Die Reihenfolge, links beim Eintritt in den Chor anfangend, ist: Almosenspende des hl. Laurentius, sein Verhör (beides schön componirte Scenen), Taufe seiner Jünger, sein Martyrium (jetzt sehr lädirt)[3] *Castiglione di Olona. Collegiat-Kirche.*

[1] Durch eine Zeile mit den Evangelistensymbolen wird die Inschrift in zwei Strophen getheilt. S. Facsimile bei Litta, Stor. delle famiglie ital.

[2] Selbst die Laibungen der Fensterbögen sind mit zu Hilfe genommen. Nach dem jetzigen Aussehen der Bilder zu schliessen, scheint die Zeichnung kühn und bestimmt gewesen zu sein.

[3] Links sieht man den Henker das Feuer schüren. Etliche Reiter der Escorte zeigen gute Handlung und sichere Zeichnung. Von dem Bild der Taufe, die Laurentius vollzieht, ist ausser einigen Soldaten und einem lahmen Bettler nichts erhalten. Die verkürzte Ansicht des Leichnams in der Laibung des Fensterbogens bezeugt Masolino's sorgfältiges Studium und ansehnliches Geschick für die Darstellung des Nackten.

und Todtenklage über ihn; dann rings um die Fensterrose des Chors Spuren von der Darstellung der Dreieinigkeit (Gottvater, Christus und die Taube) und dem Tode Maria's; zuletzt: Predigt des Stephanus,[4] der Heilige vor Gericht, seine Vorbereitung auf den Tod und die Steinigung. Die sechs Dreieckfelder, in welche die Decke des Chores zerfällt, zeigen die Verkündigung, die Krönung Maria's, ihre Verlobung, die Anbetung der Magier, Maria's Himmelfahrt und die Geburt Christi. Im Schlussmedaillon befindet sich der segnende Heiland in Relief.

Auch der fähigste Zeichner würde in der Aufgabe, seine Gegenstände den dreieckigen Räumen der Decke einzupassen, grosse Schwierigkeiten gefunden haben; und Masolino wäre leichter zum Ziel gekommen, wenn er sich an die grossen Compositions-Grundsätze Giotto's gehalten hätte. In den Scenen aus dem Leben Maria's ist das Hervorstechendste eine gewisse müde, aber nicht ungraziöse Ruhe in Verbindung mit zartem Ausdruck und schlicht anmuthigen Linien. Die Bilder muthen den Beschauer an, als schlummere der Geist Angeliko's, wenn auch nicht die Tiefe seiner religiösen Empfindung in der Brust des Darstellers. Technisch genommen gewahren wir bei Beiden dasselbe Princip und daher liegt die Vermuthung nahe, dass sie gleiche Schuleindrücke empfangen haben. Die Auffassung der Jungfrau, wie sie die Arme demüthig über dem Busen kreuzend den Engel grüsst, der ihr sittsam naht, drückt einfache Verehrung aus; ihre Gestalt, die schlanken Formen und das weiche Profil sind ganz Jugend, ihr Wesen Bescheidenheit. Der dünne reizende Hals trägt einen Kopf, dessen Locken in anmuthiger Fülle über den Nacken hinabfallen, und das Antlitz Gabriels hat schon etwas von dem weiblichen Ausdruck, der gleichartige Darstellungen bei Fiesole charakterisirt. Dieselbe holde Zartheit beobachten wir an der Himmelskönigin, die sich seitwärts zum Sohne neigt, um von ihm die Krone zu empfangen, und wie in den beiden Hauptfiguren, so herrscht auch in denen des Engelpaares, welche an

[4] Er predigt von einer Kanzel herab; die Zuhörerschaft ist fast ganz unkenntlich. Auf dem Bilde, das ihn in offener Loggia von einer Volksmenge umgeben zeigt, sind zwei sitzende Weiber zur Linken am besten erhalten.

der Spitze des Glorienkreises stehen,[5] bei Schlankheit der Formen religiöses Gefühl und Ruhe vor. — Die Architektur des Thrones und des Baldachins ist hier gleich wohlgefällig und passend arrangirt, wie auf dem nächsten Bilde, der Trauung Maria's, die schöngewölbten Bögen auf ihren schwanken Säulen. In der Composition des Sposalizio verdient besonders ein Jüngling zur Rechten, der seinen Zweig zerbricht, und die schöne Gestalt des Weibes mit dem Kinde Beachtung. Zu den bei jenen Darstellungen hervorgehobenen Eigenschaften tritt hier noch die symmetrische Anordnung hinzu, aber von dem Ernst und der Einfalt der grossen Giottisten steht das Ganze doch sehr weit ab. Die Anbetung der Könige und die Himmelfahrt Maria's sind schlecht erhalten,[6] desto mehr bietet die Darstellung der Geburt, die auch formell den besten Aufbau und die gelungenste Benutzung des Raumes zeigt: in Gegenwart Maria's und Joseph's,[7] welche vor dem am Boden liegenden Kinde knieen, erscheint von einer zweiten Figur begleitet Cardinal Branda, edel an Kopfbildung und Zügen, das Haupt mit weissem Tuche bedeckt.[8] Eine Rolle in der linken Ecke trägt die Worte:

MASOLINVS · DE · FLORNTIA *(sic)* · PINSIT.

Aber Masolino hat nicht blos im Innern der Kirche gemalt, er schmückte auch das ganze benachbarte Baptisterium[9] mit Bildern aus der Geschichte Johannes des Täufers.

[5] Die Engelglorie ist jetzt grossentheils zerstört. Auf diesem wie auf dem erstbeschriebenen Bilde haben die Gewänder in grossem Umfang die Farbe verloren; die ursprünglich blaue Tunika Christi ist jetzt weiss.

[6] Von ersterem Bilde nur ein knieender König, ein Stück der Mariengestalt, Joseph und ein Bruchstück von dem Gefolge im Hintergrunde. Auf dem zweiten ist die von Engeln umringte Hauptfigur kaum mehr zu erkennen.

[7] Der Kopf Maria's ist theilweise zerstört, das gelbe Gewand Joseph's ausserordentlich breit behandelt.

[8] Aus der starken Beschädigung, welche die Flächen erst durch Uebertünchung und dann durch das Abkratzen erfahren haben, erklärt sich der Mangel der allgemeinen Farbenharmonie. Aber es bleibt doch genug übrig, um das technische Verfahren des Malers kennen zu lernen. Von den Fresken der Decke unterscheiden sich die der Chorwände durch ihre rohere Ausführung, die man wol auf Schülerhände zurückführen muss. — In gleichem Stil waren die Gemälde der Kapelle rechts — rohe Figuren auf Pfeilern, u. a. Bilder der heil. Rochus und Sebastian, — aber sie sind neuerdings der Bürste des Tünchers von neuem geopfert worden.

[9] Der Raum ist ein Parallelogramm mit einer angehängten Tribune von gleicher Form, aber in kleineren Dimensionen.

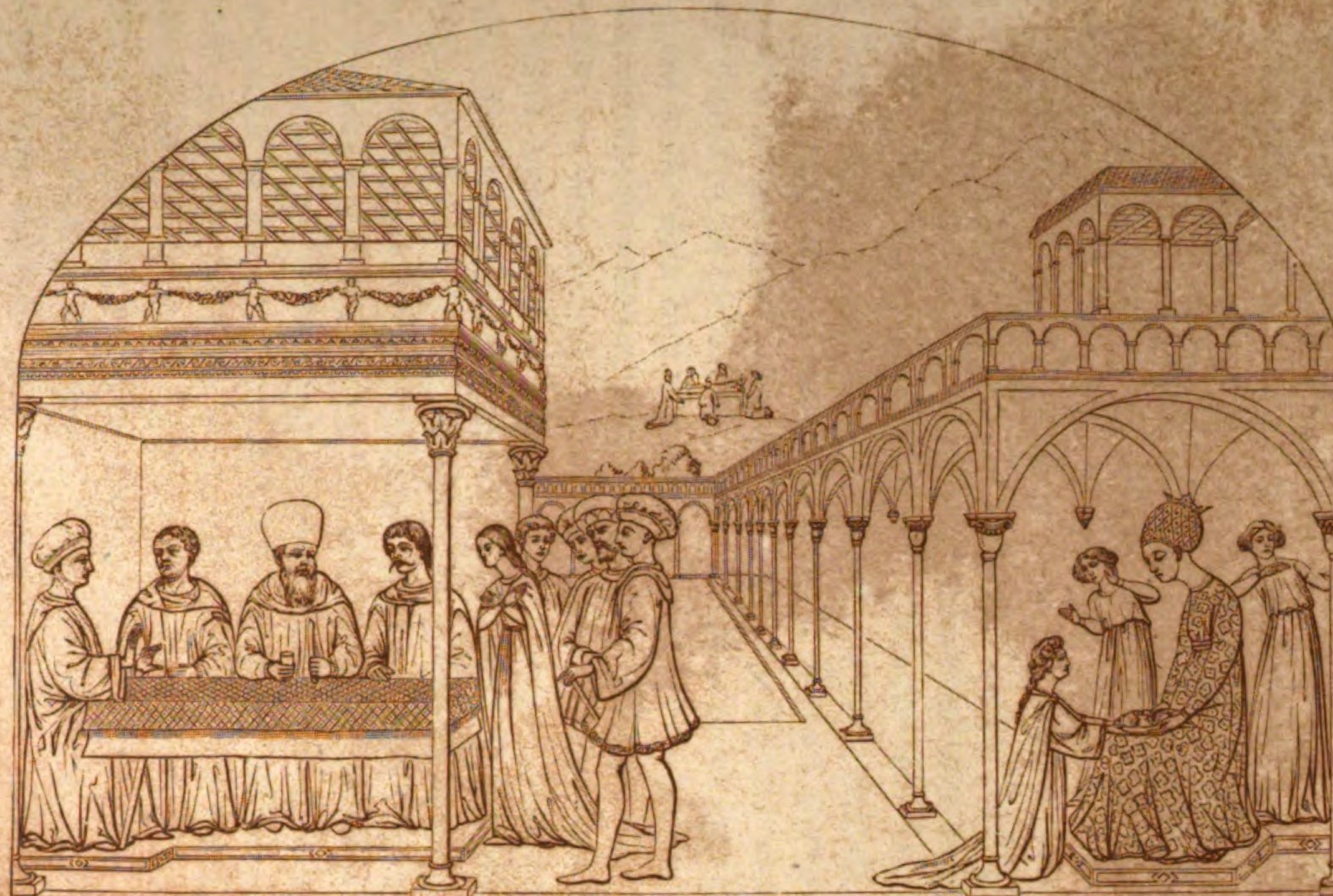
Castiglione di Olona. Baptisterium.

Aussen über dem Eingange bemerkt man die Zeichnung — oder richtiger die eingeritzten Conturen — einer Verkündigung mit Gottvater in der Lünette, die Köpfe Maria's und des Engels im Typus und mit dem süssen Ausdrucke Fiesole's. Rechts beim Eintritt in das Baptisterium begegnet man auf der Thürwand Resten von Figuren in einem Tempel, auf der nächsten Seite ist die Tochter der Herodias vor Herodes mit den gewöhnlichen Nebenepisoden dargestellt (im Hintergrunde die Bestattung des Täufers), an der Seite des Bogens, der zur Tribune führt, die Hinrichtung des Johannes: er liegt nieder, den Streich erwartend, den der mit voller Rüstung angethane Henker führt; oberhalb schwebt ein Engel. Den übrigen Freskenschmuck hat die Taufkapelle eingebüsst, ausgenommen an der dem Bilde der tanzenden Salome gegenüberliegenden Wand ein Bild des Zacharias, wie er den Namen des Neugebornen aufschreibt. In der Wölbung des Tribunenbogens befinden sich 6 Heilige[10] und am Schlussstein die Jahreszahl 1435 in graulicher Farbe gemalt und offenbar neu. — In der Tribune selbst an der Wand zur Linken Johannes, einer Volksmenge predigend, in der Lünette und an den Seiten der Schlusswand die Taufe Christi und die Wegführung des Johannes vor Herodes, der mit Herodias, welche durch milden weiblichen Ausdruck charakterisirt ist, links auf einem Throne sitzt; an der rechten Wand die Gefangenschaft des Johannes: ein Wächter schliesst das Thor der Zelle, in der man ihn betend am vergitterten Fenster erblickt. Die Decke des Baptisteriums, herkömmlicher Weise durch Diagonalen eingetheilt, zeigt im Mittelmedaillon das Lamm und darum die vier Evangelisten (Matthäus mit dem Adler zur Seite nachdenklich schreibend, Markus mit dem Löwen seine Feder schneidend, Lukas sinnend, Johannes mit dem Engel neben sich),[11] die Decke der Tribune zeigt den Heiland in einer Engelglorie.

Zu den auffälligsten Wahrnehmungen an dem Bilde der Herodiasepisode gehört die Keckheit, mit welcher sich Masolino über die Hauptschwierigkeiten der Perspektive hinwegsetzt. Man sieht zur Linken Salome mit einem Gefolge von vier Männern dem Herodes ihre Bitte vortragen, der mit seinen Gästen unter dem Peristyl des Hauses tafelt, rechts die Herodias, wie sie von ihrer Tochter das Haupt des Täufers empfängt, am Ausgang einer langen Colonnade, die nach erhöhtem Horizont zu sich verjüngend einen Hof begrenzt. Die Bögen, auf schlanken Pfeilern ruhend,

[10] Gestalten von guter und dem Raume angemessener Haltung, unter ihnen Hieronymus schreibend, dessen Draperie gleich vielen anderen in der Kapelle sehr verändert ist; besonders charakteristisch ein Prophet mit einer Rolle, der mit schwerem grünen, weiss verbrämten Mantel costümirt ist.

[11] Die Decke hat im Ganzen sehr gelitten, der blaue Grund ist verblichen, die Heiligenscheine schwarz geworden, der Kopf des Johannes lädirt.



„Herodes und Salome“, Freskobild Masolino's in Castiglione d' Olona.

tragen Sims und Balustrade einer Plattform; der architektonische Stil entspricht völlig demjenigen, den Angeliko bei seiner Verkündigung in S. Marco zu Florenz angewendet hat, es ist der toskanische des fünfzehnten Jahrhunderts, aber die Verhältnisse sind klein und stimmen nicht zur Grösse der Figuren; die Höhe des Horizontes sowie der Mangel des gemeinsamen Augenpunktes verrathen die Unkunde in perspektivischer Zeichnung. In diesem Punkte erhellt auch der oberflächlichsten Betrachtung sofort der Abstand unserer Fresken von denen der Brancacci-Kapelle in Florenz. Sehen wir fürerst von näherer Vergleichung beider Werke ab, um die Eigenthümlichkeiten der Figuren Masolino's in's Auge zu fassen. Gegen die Tradition sowol wie die bisherige Gewöhnung lässt der Künstler seine Salome, rechts von der Tafel des Königs, sittsam und ehrfürchtig die Arme über dem Busen gekreuzt auftreten, der vorderste ihrer Begleiter, den man im Profil sieht und dessen Züge ohne Zweifel Porträt sind, trägt eine ausserordentlich grosse Mütze, seine Haltung gleich der seiner Genossen ist gesammelt, wie denn die ganze Gruppe den Eindruck kalter Ruhe und Förmlichkeit macht. Um so auffallender ist die übertriebene Geberde der beiden schlanken Mädchen hinter Herodias, die beim Anblick des abgeschlagenen Kopfes, den Salome der Mutter knieend reicht, die Arme vor Schreck in die Höhe werfen. Das an sich graziöse Profil der Herodias wird durch einen wulstigen Turban mit Krone entstellt. Die ganze Scene hat an Ordnung und Gelassenheit zuviel, was ihr an Wärme und Kraft abgeht; das überwiegende Interesse liegt in den einzelnen Physiognomien.

Unter den Deckenbildern des Baptisteriums ist die anmuthige Engelgestalt hervorzuheben, die den Evangelisten Johannes beim Schreiben inspirirt, und die wohlerhaltene Figur des Lukas, der die Feder in der Hand und in tiefes Sinnen versunken, den Charakteren Angeliko's sehr nahe kommt. Und andrerseits zeigen diese Deckenfresken auffallende Verwandtschaft mit den vermeintlich von Masaccio gemalten Dekorationen der Kapelle in S. Clemente zu Rom: der Gesammtcharakter der Figuren ist Länge und Dünnheit, die Gewänder nachlässig und mit einer Fältelung in gesucht dekorativen Formen.

Castiglione. Baptisterium.

An der Zuhörerschaft des in der Wüste predigenden Johannes beobachtet man besondere Sorgfalt in der Charakteristik der Altersstufen. In der Taufe Christi trennt der von einem fernen Hügel herabströmende Fluss den rechts knieenden Täufer, der das Wasser über des Heilands Haupt giesst, von den drei dienenden Engeln, die am anderen Ufer stehn. An den milden Zügen Christi, der bis an die Kniee im Wasser steht, und an den schönen Verhältnissen der edlen nackten Gestalt bewährt Masolino sein sorgfältiges Naturstudium, aber der Typus selbst ist noch nicht weitergebildet, sondern hat viele Eigenthümlichkeiten des Trecento beibehalten. Die Engel, ohne Zweifel die beste Gruppe der Composition, fordern wieder zum Vergleich mit Fiesole auf, dessen reiner und zarter Ausdruck uns entgegentritt. Der Täufer selbst entzieht sich der Charakteristik durch arge Beschädigung, aber die vier Bekehrten, die theils in Erwartung, theils nach Empfang der Taufe mit Aus- und Ankleiden beschäftigt sind, bekunden eine Kenntniss des nackten Modells, wie sie weder dem Antonio Veniziano, noch irgend einem andern Maler bis zu Masaccio's Anfängen eigen oder erreichbar war. Der Mann dicht neben Johannes schaut dem seltsamen Vorgange mit deutlichem Interesse zu, ein zweiter, vom Rücken gesehen, der das Gewand über die Schulter abstreift, bewegt sich sehr elastisch, ein dritter, auf dem linken Fusse stehend, zieht ein strumpfartiges Beinkleid aus, der vierte, sitzend, legt sein Untergewand wieder an. Das Ganze ist eine Zusammensetzung vereinzelter Aktstudien, die als solche bereits ankündigen, was Masaccio darin leistet, die aber neben dem Realismus Masolino's zugleich seine Schwäche als Componist hervortreten lassen.

Einseitiger Fortschritt im Detailstudium der Form bei Vernachlässigung der grossen Compositionsregeln kennzeichnet diese Fresken insgesammt: das Schwergewicht des Ganzen wird den Einzelheiten geopfert, die hin und wieder sehr ungerechtfertigt und durchweg gegen die Tradition der giottesken Gruppenbildung hervortreten. So sorgfältig, genau und correkt auch Zeichnung und Abtönung der Fleischpartien bei Masolino sind, die Mannigfaltigkeit der Erfindung war ihm versagt, und die Gleichmässig-

keit der Gestalten führt noch auf eine andere Schwäche seiner Begabung. Wenn man das Colorit ins Auge fasst, so kann zwar bei dem sehr übeln Zustande beider hier in Rede stehender Freskenwerke nur ein bedingtes Urtheil gefällt werden, aber an den besterhaltenen Stücken ist auffällig, dass ein lichter rosiger Ton durchweg überwogen hat. Die für die Köpfe bestimmten Theile sind zuvor glatt polirt gewesen, die Schatten mit einem dünnen grünlichen Grau aufgetragen, mit flüssigen Lasuren übergangen und dann durch sorgfältiges Auftupfen, wobei die Bewegung der Bogenlinie angestrebt wird, mit den rosiggelben Lichtpartien verbunden. Für die höchsten Lichter sind pastose Retouchen zu Hilfe genommen. Das ganze Verfahren ähnelt der Colorirung von Miniaturen auf Pergament, wobei die Fläche des Stoffes selbst für die belichteten Theile dient und die plastische Wirkung nur dadurch hervorgebracht ist, dass die transparenten Schatten durch den weissen Untergrund Brillanz bekommen. Diess ist genau das Verfahren, das man an den Fresken in S. Clemente in Rom und an allen Werken Angeliko's verfolgen kann, eine Technik, welche den Vorzug grosser Geschwindigkeit hat und daher z. B. die grosse Zahl der Arbeiten Fiesole's minder erstaunlich macht. Sie war ebenso das Geheimniss bei Johann Van Eyck, wie man an seiner Barbara in Antwerpen sehen kann, bei Rubens, bei Fra Bartolommeo und in einigen Bildern auch bei Rafael. Der Vortheil der Schnelligkeit kam zwar dem Masolino auch zu statten, aber er büsste darüber andere bedeutende Vorzüge ein. Alle Sorgfalt der Zeichnung und alles Studium der Form kommt nicht voll zur Geltung, weil die Farbencontraste und das Helldunkel fehlen.[12]

Wahl und Composition der Farben, wie sie diese Technik bedingt, schon an sich von schwacher Wirkung, tragen nicht da-

[12] Etliche der tieferen Gewandfarben an den Figuren in Castiglione sind zwar mit Russfarbe von unangenehmem Ton übermalt, aber andere erhalten gebliebene grüne und rothe Stücke sind offenbar in Wasserfarbe aufgetragen. Hierfür ist der grüne Mantel eines Propheten am Bogen, der sich nach der Tribune öffnet, ein deutliches Beispiel: der weisse Grund bildet die Lichter und dickaufgetragenes Grün die Schatten. Aehnlich sind an andern Figuren die gelben Theile behandelt; an einigen Stellen finden sich ferner schillernde Geweb- mit rothen Schatten und grünen Lichtern.

zu bei, die den Figuren und Gruppen anhaftende Kälte in Charakteristik und Handlung zu mildern; die Gewänder, wenn auch von leichtem Faltenwurf, wirken doch nicht massig, und überdiess zeigen manche Frauenkleider Spuren von Ueberladung durch Stickereiwerk. So war es Masolino, der in die reine florentinische Kunstrichtung das Beispiel übermässiger Ausstaffirung des Kostüms brachte und in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts sich der modischen lombardischen Geschmacksrichtung hingab, ein Fehler, den Fra Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli von ihm geerbt haben, während ihn Angeliko und Masaccio streng vermeiden. Und dieser Zug steht bei Masolino keineswegs allein; auch gegen die biblische Ueberlieferung verstiess er im Kostümlichen: er gibt seinen Figuren ausser den Mützen und Turbanen Röcke und straffsitzende Kleider, die durch ihre Schwere oder durch unschönen Schnitt die Wirkung der noch so fein durchgeführten Köpfe, Hände und Füsse beeinträchtigen. In der Sorgfalt des Naturstudiums war er allerdings seinen Vorgängern einschliesslich Antonio Veniziano überlegen, aber im Aufbau der Gruppen ist sein unausgebildetes Raumgefühl und die mangelnde Zucht des giottesken Stils doppelt empfindlich, ja sie erstreckt sich hin und wieder selbst auf die Struktur der Einzelgestalten: wie das Ganze zur angebrachten Architektur, die verschiedenen Gruppen untereinander, die Figuren zur Gruppe, so steht auch manchmal ein Kopf zu seinem Rumpfe in unrichtigem Verhältniss. Die Vorstellung der Einheit ging ihm ab, und hätte sich die Kunst in der Richtung fortentwickelt, die er bezeichnet, so würde sie schnell heruntergekommen sein. Dass diess nicht geschah, ist das Verdienst eines grösseren Genius, des Masaccio.

Wir haben zwar, wie oben gezeigt, keine authentischen Arbeiten Starnina's, die man einerseits mit Leistungen Antonio Veniziano's, andrerseits mit denen Masolino's vergleichen könnte, aber die Fresken in Castiglione sowie die Brancacci-Kapelle Masaccio's und die Reihe der Werke Angeliko's genügen völlig, um darzuthun, dass Antonio Veniziano der Meister war, von welchem die in ihnen vertretene Manier ihren Ursprung herleitet. In der Chronologie Antonio's, Starnina's, Masolino's, Fiesole's und Ma-

saccio's ist nichts, was die Annahme verwehrte, der Maler von Castiglione sei Schüler eines Künstlers gewesen, der wie Starnina seinen Unterricht von Antonio erhielt. Diese Ansicht geht aus und wird zugleich bestärkt von dem Studium der Werke aller dieser Maler bis auf Starnina. Wer auch in Wahrheit Masolino's Lehrer war, ein Schüler des Antonio muss er gewesen sein, weil er dessen technische Eigenthümlichkeiten an sich hat. Starnina aber war Antonio's Schüler und Masolino's Meister, — hier dürfen wir Vasari glauben, denn Alles stimmt zu dieser Behauptung.

Nimmt man an, dass Masolino die Fresken in der Kirche zu Castiglione di Olona um 1428 malte (d. h. in der Zeit, in welcher das Gebäude laut der Inschrift am Portal fertig stand), und vergleicht das im Baptisterium vorhandene Datum (1435), so muss der Künstler entweder sieben Jahre über den beiden Arbeiten zugebracht haben, oder sie sind in beträchtlichem Zeitabstand nach einander ausgeführt worden. Aber die Jahrzahl 1435 ist, wie oben bemerkt, verdächtig, dazu kommt, dass sämmtliche übrige Inschriften, die ehemals zur Erklärung der Bilder angebracht waren, bis zur Unlesbarkeit entstellt sind. Man wird daher das letztere Datum für irrig halten dürfen und eher anzunehmen haben, dass sämmtliche Dekorationen in der Kirche wie in der Taufkapelle um 1428 entstanden sind.

Mit Hilfe dieses sichern Ausgangspunktes und auf Grund der Bekanntschaft mit einer guten Anzahl Leistungen Masolino's wenden wir uns zur Brancacci-Kapelle in Del Carmine zu Florenz, um darzulegen, warum die dortigen Fresken vor denen in Castiglione und von anderer Hand gemalt sind.

Unleugbar hat der Freskencyklus in S. Clemente zu Rom im Charakter wie in der technischen Behandlung eine gewisse Aehnlichkeit mit den Malereien in Castiglione, ist aber wieder so ganz verschieden von denen der Brancacci-Kapelle, dass man vielfach gezweifelt hat, ob man dieselben nicht in die Zeit vor Masaccio setzen müsse. Andrerseits kann man sich gegen die Identität des Charakters und der Technik nicht verschliessen, die zwischen den Arbeiten in S. Clemente und in Del Carmine besteht; daraus geht jedoch noch nicht hervor, dass Masolino irgend

eins der Bilder ausgeführt hat, die jetzt in der Kapelle zu sehen sind. Vielmehr deuten alle Argumente auf das Gegentheil. Prüfen wir die Angaben Vasari's über das, was Masolino wirklich gemalt hatte, so haben wir zunächst die vier Evangelisten der Decke, welche jetzt unter der Tünche begraben sind, ferner die Berufung des Petrus und Andreas und die Verleugnung des Petrus, — Darstellungen, die jetzt nicht mehr in der Kapelle existiren; endlich noch den Schiffbruch der Apostel, Petri Predigt zur Bekehrung der Heiden, die Auferweckung Tabitha's und die Heilung des Lahmen durch Johannes und Petrus an der Pforte des Tempels. Diese sind, mit alleiniger Ausnahme des erstgenannten,[13] noch zu sehen, aber es fragt sich nun, ob sie dem Masolino in der That angehören. Vorab ist daran zu erinnern, dass Vasari die Fresken in Castiglione nicht gekannt hat, wie er sich überhaupt nur auf sehr wenige Werke Masolino's ausdrücklich bezieht, — ausser den obigen noch auf die der Casa Orsina vecchia auf Monte Giordano in Rom (die nicht mehr vorhanden sind und von denen er überdiess nicht sagt, dass er sie mit eignen Augen gesehen habe) und auf den Petrus „neben der Cappella del Crocifisso in Del Carmine",[14] der 1675 zu Grunde gegangen ist.[15] Zudem muss bemerkt werden: alle Kunstschriftsteller vor und nach Vasari, mit Einschluss des Albertini, Borghini, Thomas Patch, Lastri, Lanzi, Agincourt, Rumohr, Gaye, Tanzini, Rosini sowie der neuesten Herausgeber Vasari's und unzähliger Anderer, schrieben unter misslichen Verhältnissen und bewegten sich in gleichem Cirkelschluss. Das Aeusserste, was die Kritik unternahm, nachdem einmal die Ueberlieferung recipirt war, dass Masolino in der Brancacci-Kapelle gemalt habe, ist der Nachweis der Verschiedenheit zwischen seinem und Masaccio's Stil, in der That eine heikle Aufgabe Leistungen gegenüber, die wahrscheinlich alle von Letzterem herrühren. Denn die Fresken der Bran-

[13] Borghini (Riposo, Mailand 1807, Vol. II, p. 84) behauptet, auch das Bild des Schiffbruchs der Apostel noch in der Kapelle gesehen zu haben.

[14] Albertini, sein Gewährsmann, a. a. O. bezeichnet das Bild dergestalt: „El sancto Pietro allato alla cappella dello Starnina (d. i. die Kapelle S. Girolamo, (vgl. Capitel V, S. 70) è per mano di Masolino."

[15] Vgl. Vasari III, 136. Anm. 1.

cacci-Kapelle, gleichviel ob man sie dem Masolino oder Masaccio zuweist, zeigen übereinstimmende Ausführung und Farbentechnik, überhaupt durchweg die nämlichen künstlerischen Grundsätze.

Wenn man in den zuerst von Masaccio gemalten Theilen eine ganz andere Hand erkennen will, als in den späteren, die allerdings alle Vorzüge gereifter Künstlerschaft vor jenen voraushaben, so könnte man mit demselben Rechte behaupten, die Disputa und die Befreiung Petri in den Stanzen des Vatikan müsse von zwei verschiedenen Malern sein, weil Rafael bei letzterer Arbeit der Breite und Grossheit des Stils in ganz anderer Weise mächtig geworden war. So treten an einigen Gemälden der Brancacci-Kapelle manche Eigenschaften des Künstlers in dem Maasse prägnanter hervor, in welchem seine Erfahrung und sein Selbstvertrauen wuchs. Besteht aber wesentliche Verschiedenheit zwischen den Bildern der Auferweckung Tabitha's und der Heilung des Krüppels einerseits, die von allen Kritikern dem Masolino zugeschrieben werden, und der Composition des Zinswunders andrerseits, die dem Masaccio gelassen wird, dann muss man wenigstens zugestehen, dass das Zinswunder auch wieder ebensosehr von dem Bilde der Auferweckung des Knaben abweicht,[16] obgleich beide für Masaccio's Produkte gelten. Vergleicht man Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniss, angeblich Masolino's Werk, mit Masaccio's Vertreibung der ersten Aeltern aus dem Paradies, so erweist sich die Darstellung des Nackten auf letzterem Bilde einfach als stilistische Vervollkommnung des ersteren. Hält man ferner nach demselben Gesichtspunkt die „Vertreibung“ mit dem wieder für Masolino in Anspruch genommenen Bilde der Taufe zusammen, so zeigt sich, dass die Taufe jene andere Darstellung künstlerisch ebenso weit überragt, wie diese das Bild Adam's und Eva's unter dem Baume. Mit jedem neuen Anlauf, den Masaccio, ein genialer Jüngling von etwa 25 Jahren, nahm, vervollkommnete sich sichtbar das Verständniss der menschlichen Form. Wie Rafael in seiner römischen Zeit begann auch

[16] Natürlich abgesehen von dem Theile des Bildes, den Filippino gemalt hat.

er schüchtern, um herrlich zu enden, sein Genius entfaltete sich so wundervoll, dass er allmählich Fähigkeiten erwarb, die auch einen Maler des Cinquecento geziert hätten.

Die Kirche S. Maria del Carmine war am 19. April 1422 durch den Erzbischof Amerigo Corsini in Gegenwart Francesco Soderini's geweiht worden,[17] und Masaccio hatte den feierlichen Akt an einer Wand der dortigen Kreuzgänge kurz nach Beginn seiner Arbeit in der Brancacci-Kapelle in einem grau in grau gemalten Bilde dargestellt. Die Angabe, dass ihm der Auftrag zur Dekoration der Kapelle von Antonio Brancacci ertheilt worden sei,[18] bestätigt sich nicht. Es existirten damals zwei Linien dieser Familie in Florenz, eine begüterte im Quartiere S. Spirito und eine arme im Quartiere di S. Maria Novella. Der ersteren gehörte Antonio di Pietro del Piuvichese an, allein er starb 1391, ehe Masaccio geboren war.[19] Von der andern Linie kennen wir auch einen Antonio (di Buonfigluolo), und dieser war Zeitgenosse Masaccio's, aber da seiner Familie das Patronat der Kapelle nicht angehörte, so hat sich Vasari beim Namen des Stifters geirrt; denn dieser war Felice Michele di Piuvichese Brancacci, ansässig im S. Spirito-Viertel, ein Florentiner, der in den Jahren zwischen 1418 und 34 erst bei Leonardo Malaspina in Lunigiana, dann beim Sultan in Babylon, bei Papst Eugen IV. und in Bologna Gesandter gewesen war und im Jahre 1458 der Mitschuld an der Verschwörung Girolamo Macchiavelli's überführt wurde.[20]

Sonach malte Masaccio in der Kapelle und zwar wahrscheinlich für Felice di Piuvichese nach 1422. Vasari gibt nun an, die Arbeit sei Fortsetzung von Masolino's Werk gewesen, das er bei seinem Tode unvollendet zurückliess. Die Leichtfertigkeit dieser Behauptung geht aus der Thatsache hervor, dass Masaccio um 1429 starb und Masolino ihn überlebte.

Ueber Masolino's Lebensgang sagt der kurze Bericht Vasari's, er sei in Panicale di Valdelsa geboren, bei Lorenzo di Barto-

[17] Richa, Chiese, X, 18.

[18] Ibid. X, 37 und Vasari III, 159.

[19] Die von Passerini beigebrachten Belege bezüglich dieses Sachverhalts finden sich in den Anm. zu Vas. III, 160.

[20] S. Passerini's Angaben darüber in Vas. III, 160.

luccio Ghiberti in die Lehre gegangen und vermöge der Tüchtigkeit, die er in der Jugend als Goldschmied gezeigt habe, bald dessen bester Ciseleur (rinettatore) geworden. Dann hätte er sich in seinem neunzehnten Jahr unter Gherardo Starnina's Leitung mit der Malerei vertraut gemacht und sei nach Rom gegangen, wo er die Halle in der Casa Orsina vecchia auf Monte Giordano dekorirt habe, doch sei die seiner Natur unzuträgliche Luft Veranlassung zu seiner Rückkehr nach Florenz gewesen. Hier hätte er in der Carmeliterkirche an der Seite der Cappella del Crocifisso eine Petrusfigur nahe am Fenster in sehr gutem Lichte gemalt, die von Künstlern so sehr bewundert wurde, dass ihm auch die Ausschmückung der Brancacci-Kapelle daselbst anvertraut ward. Allein der Tod habe ihn an der Vollendung des Werkes gehindert, da er 37 Jahre alt starb; „seine Arbeiten gehörten in die Zeit um 1440."[21]

Der wahre Sachverhalt dagegen ist dieser: Tommaso, gewöhnlich Masolino genannt, wurde als Sohn Cristofano di Fino's im S. Croce-Viertel in Florenz 1383 geboren.[22] Lorenzo Ghiberti kann nicht sein Lehrer gewesen sein, das ergeben zunächst seine Arbeiten und überdiess waren beide nur um zwei Jahre im Alter verschieden. Vasari's Irrthum entspringt wahrscheinlich dem Umstande, dass er von einem Maso Kunde hatte, welcher im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts als Goldschmied thätig war und dessen Namen er mit dem Maler verwechselte. Und dieser Maso di Cristoforo Braccii „aurifex" ist überdiess fast gleichaltrig mit Masolino; er war 1381 geboren, trat 1409 in die Arte della Seta und hinterliess bei seinem Tode 1430 eine Wittwe mit vier kleinen Kindern. Von ihm wissen wir, dass er 1407 von Ghiberti an den Bronzethüren von S. Giovanni in Florenz beschäftigt worden ist.[23]

[21] Vasari III, 135 f. u. X, 152.

[22] Vgl. später Anm. 27.

[23] s. Baldinucci V, 66. Ausserdem haben wir aus dem Archivio centrale di stato, Arch. delle Arti, libro delle matricole dell' arte della Seta v. 1328—1433, Carta 187 (publ. v. G. Milanesi im Giorn. stor. degli arch. Toscani Tom. IV, Jahrgang 1860, S. 193) folgende Notiz: „Tomasius filius olim Xρtofani Braccii aurifex populi S. Jacobi ultra Arnum de Florentia, quia

Als Masolino's Lehrer hat, wie oben dargethan wurde, wahrscheinlich Starnina zu gelten; die Matrikel der Gilde der „Medici e Speziali" in Florenz erhielt er 1423 und war damals im Quartier S. Felicita ansässig.[24] Kurz nachher finden wir ihn im Dienste des Obergespan Philippo Scolari in Ungarn.

Die Geschichte kennt wenig solche Beispiele von Reichthum, zu welchem ein blutarmer Mensch gelangte, wie bei diesem Philippo, der in den Annalen seiner Heimath als Pippo Spano[25] bekannt ist. Er gehörte einer florentinischen Ghibellinenfamilie an, die zwar sehr heruntergekommen war, aber doch anderthalb Jahrhunderte lang im Exil den Verfolgungen getrotzt hatte. Von seiner Mutter in Tizzano zum Kaufmannsstande erzogen nahm er bei einigen Handelsherren aus Florenz Stellung, welche regelmässigen Geschäftsverkehr mit Deutschland trieben. In Trier zog er einmal die Aufmerksamkeit des Erzbischofs dadurch auf sich, dass er mit Hilfe der Vortheile italienischer Calculation einen beträchtlichen Rechnungsfehler aufwies, den die Beamten gemacht hatten. Nachdem er einige Zeit dort in untergeordneter Thätigkeit verblieben war, wurde er nach Ofen versetzt, trat in dienstliches Verhältniss zu König Sigismund von Ungarn, erfreute sich in immer wachsendem Maasse der Gunst seines Herrn und erlangte Reichthum, Grundbesitz und ein adliges Weib. In der Zeit der innern Kämpfe gegen die aufsässigen Magnaten ergriff er das Kriegshandwerk, zeichnete sich als Soldat und als Staatsmann aus und wurde Obergespan von Temeswar. Als solcher befehligte er in Oberitalien, schlug die Türken in vielen Treffen und starb 1426 in hohen Ehren. Am ausführlichsten behandeln

iuravit pro magistro secundum formam statutorum et ordinum dicte Artis die XXX mensis augusti anni Domini MCCCCVIIII, et quia solvit dicte Arti pro suo introitu ad artem flor. sex auri. Ideo matriculatus fuit in presenti matricula die XXX mensis septembris dicti anni M.CCCCVIIII." — Dass Maso der Goldschmied Weib und Kinder hatte, was wir von Masolino nicht wissen, geht aus der „Portata del Catasto" vom Jahre 1427 hervor, Quartiere S. Spirito, gonfaloniere Nicchio, No. 1658, vol. 19: „Tommaso di Cristoforo ha 46 anni, Margherita sua moglie 25, ha quattro figliuoli, tutti piccolini." Seine Mutter hiess Mona Petra. — Zum Jahre 1430 gibt No. 608 (ibid.) die Portata der Erben des Tommaso di Cristoforo orafo.

24 „Tommasius filius Christofori Fini pictor populi sancte Felicitatis de Florentia." Giorn. stor. a. a. O. 192.

25 „Spano" ist offenbar die italienische Form von „Gespan".

die Specialgeschichtschreiber der Zeit seine Reichthümer und die herrlichen Unternehmungen, die er in's Werk setzte. Er beschenkte seine zweite Heimath mit Kirchen und sonstigen Gebäuden von grosser Opulenz — in Stuhlweissenburg (Alba Reale) befand sich seine reichgeschmückte Grabkapelle — und beschäftigte dabei die besten Künstler, die in Florenz zu finden waren.[26]

Was Masolino während seines Aufenthalts in Ungarn für diesen grossen Parvenu gearbeitet hat, ist nicht nachzuweisen, aber urkundlich fest steht, dass er bei den Erben Pippo Spano's ein Guthaben von 360 Gulden gewöhnlicher florentinischer Währung hatte.[27] Der ungarische Handel war im Mittelalter in den Händen der Florentiner und Genuesen. In den Hauptorten hatten viele der grössten florentiner Häuser Zweiggeschäfte und der Verkehrsweg ging entweder via Ragusa durch die Adria oder die Donau abwärts durch's schwarze Meer. Da die Reisegelegenheiten damals ziemlich schnell und sicher waren, so kehrte auch Masolino sehr bald nach dem Tode seines Mäcens in die Heimath zurück. Aber nicht, um sich wieder in Florenz niederzulassen, sondern um den Auftrag des Cardinals Branda in Castiglione d'Olona auszuführen, wo der Bau der Kirche, deren Chor er zu schmücken hatte, eben vollendet war. Wenn sonach Masolino überhaupt in der Brancacci-Kapelle gemalt hat, so muss diess vor 1427 geschehen sein und jedenfalls ehe die Fresken in Castiglione angefangen wurden. Niemandem aber, der diese beiden Arbeiten mit einander vergleicht, kann das einleuchten. Die charakteristischen Stileigenthümlichkeiten der Bilder in Castiglione d'Olona sind in der Brancacci-Kapelle nicht zu erkennen, und man darf unbedenklich behaupten, dass von dem, was jetzt

[26] S. die Specialnotizen über Pippo Spano in der Biographie eines anonymen Zeitgenossen und eine andere von Jacopo di Messer Poggio, welche im Archivio stor. ital. vol. IV, Vite I, mit Anmerkungen von C. Canestrini und F. L. Polidoro herausgegeben sind.

[27] Vgl. nachfolgende Notizen im Giorn. stor. d. Arch. Tosc. IV, p. 192 ff: Portata al Catasto, quartiere S. Croce, Gonfalone Bue, von Cristoforo di Fino 1427: „Tommaso suo figluolo sta in Ungheria; dicesi dovere avere certa quantità di danari da le rede di messer Filippo Scholari: non è chiarito il che, e però non vi si dà. Sono fiorini 360 di moneta comune, ch'erano iscritti in Simone Milanesi, e Simone e Tommaso Corsi." Cristoforo (oder Cristofano) Fini selbst wird „imbiancatore" genannt.

in der Kapelle sichtbar ist, nichts von Masolino herrührt. Masaccio's Lehrer, wie ihn Vasari nennt, kann er deshalb immerhin gewesen sein; das Altersverhältniss der Beiden und Masolino's Kunstrichtung, die Masaccio freilich nur aufnahm, um sie weiterzubilden, stützen diese Ansicht; möglicherweise waren die Evangelisten an der Decke, die jetzt verschwunden sind,[28] von ihm gemalt, auch rührt vielleicht die Eintheilung des Raumes und die Anordnung der Bilder an den Seitenwänden von ihm her und er mag aus irgend einem Grunde die Arbeit aufgegeben haben; aber sicherlich ist er nicht durch den Tod an der Vollendung verhindert worden, da er 1427 nach Ungarn reisen und 1428 die Fresken in Castiglione ausführen konnte.

Die Malereien der Brancacci-Kapelle, soweit sie nicht von Filippino herrühren, zeigen nur, dass bei Masaccio und Masolino Stil und Arbeitsweise gleich waren, aber zwischen der Entfaltung und der Individualität ihrer Kunst ist ein bedeutender Unterschied.

Indess wäre noch zu fragen, ob nicht vielleicht das Umgekehrte von Vasari's Behauptung die Wahrheit ist, d. h. ob etwa Masolino Vollender dessen gewesen sein kann, was Masaccio zurückgelassen hatte? Masaccio war 25 Jahre alt, als er starb, Masolino zählte 1427 fünfundvierzig. Man darf hierauf nur mit der Gegenfrage antworten: ist anzunehmen, dass Masolino damals seine künstlerische Natur so weit verändern konnte, dass er einen Stil, wie ihn Castiglione d'Olona repräsentirt, in den Masaccio's umbildete? Für eine absolute Unmöglichkeit wird man das nicht halten wollen, nur ist es im höchsten Grade unwahrscheinlich. In einer Lünette des Klosters S. Severo zu Perugia hat z. B. Rafael im Jahre 1505 oder 1507 ein Fresko gemalt und darunter befindet sich ein Gemälde Perugino's vom Jahre 1521. Aber kein Mensch wird die beiden Arbeiten in Eine

[28] Decke und Lünetten sowol wie die Stirn des Eingangsbogens der Kapelle sind jetzt völlig neu überarbeitet. Ohne Zweifel hatten sie ursprünglich malerischen Schmuck, was auch Richa a. a. O. X, 40 wenigstens von der Decke bestätigt. Albertini's Memoriale sagt: „la cappella de' Brancacci (è) meza di sua (scil. Masaccio) mano, et l'altra di Masolino, excepto sancto Pietro crucifixo etc."; möglich, dass der jetzt nicht mehr existirende Theil eben diese „Hälfte" des Masolino gewesen ist.

Klasse werfen. Der Schüler und der Lehrer bleiben sich völlig treu und dasselbe wird vermuthlich auch bei Masaccio und Masolino der Fall gewesen sein.

In den Todtenlisten von Florenz findet sich der Vermerk, dass ein Tommaso di Cristofano am 18. Oktober 1447 in S. Maria del Fiore begraben wurde. Wir haben einige Berechtigung, diese Notiz für den Todtenschein Masolino's da Panicale zu halten.[29] —

Haben uns die obigen Ausführungen überzeugt, dass die Brancacci - Kapelle gegenwärtig nur Arbeiten Masaccio's und Filippino's enthält, so ist es um so interessanter, die Spuren Masolino's und seiner Kunstweise in der Lombardei zu verfolgen.[30]

Ueberbleibsel von Malereien, welche die Wohlthätigkeit des heil. Martin verherrlichen, birgt der Theil des ehemaligen Palazzo Branda in Castiglione, der früher Privatkapelle des Cardinals gewesen sein soll, und diese Reste sehen wie Masolino's Arbeit aus. Castiglione.

An der Wand von Nr. 13 der Hohen Strasse in Castiglione sieht man eine Verkündigung, die einen gewöhnlichen Maler verräth, der an Vorbildern desselben Meisters gelernt hat. Gleichen Einfluss kann man auch an der Front eines Hauses an der Piazza S. Scolastica ebendort in einem Wandbilde verfolgen, welches Maria und das Christuskind zwischen einem Bischof und der heil. Scholastica (mit Palme und Drachen) darstellt. Die Inschrift, die sich wol auf den Maler bezogen haben mag, ist jetzt unlesbar. Ueber dem Thore desselben Gebäudes, das eine Münze gewesen zu sein scheint, befinden sich ferner 3 Medaillonporträts mit dem Datum 1504, ein Beweis, dass Masolino's Anregung in einer einzigen Stadt von geringer Bedeutung fast volle 80 Jahre noch fortwirkte.

In Mailand befindet sich in dem Palast des Marchese Trivulzio ein kleines Bild der Krönung Maria's, welches den Charakter der Schule Masolino's hat, aber kein grosses Interesse gewährt.[31] Mailand.

[29] Vgl. Tav. alfab. zu Vasari.

[30] Mit der Aufmerksamkeit, welche des Verfassers Stellung als Kunsthistoriker rechtfertigt, haben wir das Resumé gelesen, welches Mr. Layard in einer Erläuterungsschrift zu den Publikationen der Arundel Society (Jahrgang 1868) über die Fresken der Brancacci-Kapelle gibt. Seine Ansicht weicht darin von der unsrigen ab, dass er geneigt ist, das Bild der Erweckung Tabitha's und das der Heilung des Krüppels durch Petrus dem Masolino zuzuschreiben, aber keins von seinen kritischen Argumenten macht uns in der Meinung irre, dass dem nicht so ist. Ueberdiess will uns bedünken, dass Herrn Layard's Beweisführung schon durch unsre veröffentlichten Untersuchungen in allen Stücken abgethan und widerlegt war.

[31] Es gehörte früher in die Gallerie Rinuccini.

Modena. Die Stigmatisation des heil. Franciskus in der Gallerie zu Modena (N. 27), die unter Masolino's Namen geht, ist so roh ausgeführt und so abweichend von Originalen des Meisters, dass nur die Aufstellung in einer öffentlichen Sammlung ihr Anspruch gibt, überhaupt genannt zu werden.

Liverpool. Auch die Madonna mit Kind in der Gallerie zu Liverpool (N. 11) rechtfertigt ihre Nomenclatur nicht.

München. In der Münchener Pinakothek ist eine sehr beschädigte Verkündigung (Cab. XIX, N. 572) unter Masolino's Namen gestellt, darf aber eher für eine frühe im Sinne Masolino's gehaltene Arbeit Filippo Lippi's gelten.

Vasari[32] preist unter den Schülern Masolino's einen Paolo Schiavo, der in seiner Madonna mit Kind, die in Florenz am „Canto de' Gori" gemalt war, so starke Verkürzungen zu Wege brachte, dass seine Figuren von unten gesehen auf dem Simse selbst zu stehen schienen; er soll der Manier Masolino's mit grossem Eifer nachgestrebt haben. Was bei Vasari die Manier Masolino's heisst, ist in Wahrheit die des Masaccio, und die Bemerkungen über verkürzte Zeichnung machen umso glaubhafter, dass Paolo Schiavo diesen zum Lehrer gehabt hat.

Florenz. Cantonelle. Noch heute sieht man am Anfang der Via dell' Ariento an dem von Vasari bezeichneten Orte[33] eine Maria, deren Kind ein Buch trägt, zwischen Johannes dem Täufer und einem andern lesend dargestellten Heiligen; aber keine einzige von den Figuren ist ganz; sie sind alle nur noch bis ans Knie abwärts sichtbar; die unteren Theile bedeckt vermuthlich der neue Sockel. Dabei hat die Malerei dergestalt gelitten, dass sie über ihre Entstehungszeit und ihren Urheber so gut wie keinen Aufschluss mehr gibt.

Wir müssen uns bescheiden, dem Schiavo gegenüber Sklaven der zerstörenden Zeit zu bleiben.

32 III, 137.

33 Die Stelle wird jetzt „le Cantonelle" genannt, zusammengezogen aus „Canto di Nelli."

SIEBENTES CAPITEL.

Masaccio.

In der Zueignung seines toskanisch geschriebenen Traktates über die Malerei sagt Leon Battista Alberti: Brunellesco, Donato, Luca della Robbia, Ghiberti und Masaccio seien zu allen besten Dingen fähig und je in ihrer Kunst den grossen Alten durchaus ebenbürtig.[1] Auf diese Weise sprach er zuerst das Urtheil über die florentinischen Quattrocentisten aus, das die Folgezeit nur immer mehr bestätigte. — Wie Donatello's Grösse in der überwältigenden Verbindung des Realismus mit dem Studium der Antike liegt, so besteht Ghiberti's Verdienst darin, dass er durch Anwendung der grössten Regeln der Perspektive in der Bildhauerei eine Wissenschaft ausbilden half, die nicht blos der Skulptur, sondern in noch viel höherem Grade der Malerei zu gute kam, und Brunelleschi fand und verwerthete die letzten Geheimnisse der Proportion und der Mechanik in der Baukunst. Masaccio endlich übertrug die plastische Freiheit Donatello's auf die Malerei und prägte ihr die Gesetze des Licht- und Schattenreliefs und der Luftwirkung ein. In jeder charakteristischen Leistung seinem Zeitalter überlegen blieb er hinter Paolo Uccelli nur in der Lösung der Probleme zurück, in denen sich nachmals Piero della Francesca und Mantegna als erste Meister zeigten.

[1] S. E. Guhl, Künstlerbriefe I, S. 25. Es ist die an Brunelleschi gerichtete Dedikation der „Elementi". Vgl. Comment. zu Vasari IV, S. 64, sowie die vortreffliche Charakteristik der genannten Künstler bei Rumohr, Forsch. II, 232.

In seinem Ehrgeiz, mit Giotto zu wetteifern, gelang ihm, die höchsten Anforderungen der Composition zu erfüllen, und geraume Zeit bevor Alberti seine Ansichten niederschrieb vereinigte Masaccio in sich die ganze Fülle der bisherigen künstlerischen Erfahrungen mit dem, was seine Zeit hinzubrachte. Es widerstrebt dem Gefühle, einer Künstlernatur von solchem Adel und solcher Feinheit, wie die seinige war, eine Grenze zu stecken; hätte er auch nur Rafael's Alter erreicht, er wäre vielleicht eine völlig einzige Erscheinung geblieben; als ihn der Tod in seinem dreissigsten Lebensjahre hinwegriss, war er zu einer Vollendung gereift, die in der ganzen Geschichte christlicher Malerei in Italien noch Keiner erlangt hatte. Er ist unbestrittener Begründer der Grösse des späteren florentinischen Stils. —

Masaccio ist Sohn eines Notars, des Ser Giovanni di Simone Guidi aus der Familie der Scheggia, welche in Castel S. Giovanni di Val d'Arno ihr Besitzthum hatte und vielleicht auch dort wohnte.[2] Geboren war er am S. Thomastage, den 21. December 1401,[3] und der Ueberlieferung nach, die schon im sechzehnten Jahrhundert von einigen Produkten aus seiner Kindheit zu erzählen wusste, mag er von erster Jugend an Neigung zur Zeichenkunst offenbart haben. Mit 20 Jahren (1421) wurde er in der Gilde der Speziali in Florenz immatrikulirt,[4] und wenn Urkunden späterhin erhärten sollten, was aus der Uebereinstimmung der Technik und Auffassung geschlossen wird, dass er nämlich bei Masolino gelernt hat,[5] dann scheint es, dass er eher als sein Lehrer in die Malergenossenschaft eingetreten ist. Ein Jahr nach Masolino's Aufnahme in die Barbier- und Chirurgenzunft (1424) begegnet uns Masaccio sodann in der Corporation von S. Luca.[6]

[2] Baldinucci V, 291.

[3] Eine in Florenz befindliche anonyme Handschrift, welche vor kurzem zuerst von Gaetano Milanesi eingesehen wurde, enthält Notizen über damalige Berühmtheiten und u. a. auch über Masaccio Folgendes: „Adì 15 di Settembre 1472 mi disse lo Scheggia suo (scil. Masaccio's) fratello, che (Masaccio) nacque nel 1401 al dì di Santo Tomaso apostolo, ch'è a dì 21 di Dicembre."

[4] So bei Baldinucci V, 293; doch haben Andere das Jahr 1423 gelesen.

[5] „Masolino da Panicale stato suo maestro." Vasari III, 159.

[6] Eingetragen ist er 1424 als „Maso di Ser Giovanni in Chastello S. Giovanni."

Ueber seine Lebensschicksale bis zu diesem Zeitpunkt gibt es nur Vermuthungen, soviel jedoch erkennt man, dass er schon sehr früh die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich zog; seine Lernbegierde versäumte nichts, was ihm förderlich sein konnte, er führte sich bei Brunelleschi und Donatello ein, nahm bei jenem Unterricht in der Linearperspektive, bei diesem studirte er nach der Natur und lernte die Verkürzung.[7] Auch dem Paolo Uccelli war er nicht fremd, und wie hoch er die grossen Vorgänger, vor Allen den nie auszulernenden Giotto in Ehren hielt, zeigen seine Werke zur Genüge. Leider aber ist eine ansehnliche Reihe dieser Leistungen, unschätzbare Beweisstücke seines Talents, verloren gegangen. Wir erfahren nur, dass seine Vervollkommnung in der Perspektive besonders an den Hintergrundstaffagen zweier Bilder hervorgetreten sei, von denen das eine die Heilung eines Besessenen durch Christus, das andere die Verkündigung darstellte, und dass er an einem Freskobilde des heil. Ivo von Britannien (in der Benediktinerabtei zu Florenz) das Beispiel verkürzter Zeichnung solcher Partien gab, die von unterhalb der Horizontlinie gesehen wurden. Bei Ausführung dieser und anderer zahlreicher Wand- und Tafelbilder empfand er die Nothwendigkeit, seine Kunstanschauungen durch Reisen zu erweitern, und wanderte deshalb nach Rom.[8] Hier beginnen für uns die Urkunden seines Schaffens: an der Kreuzigung und den Scenen aus den Legenden der heil. Katharina und des heil. Clemens, womit er in S. Clemente für den damaligen Cardinal-Titular dieser Kirche Gabriel Condulmer (nachmaligen Papst Eugen IV.) eine Kapelle ausschmückte, haben wir die ersten Kundgebungen seines Stils.[9]

Die dem Eingang gegenüberliegende Wandfläche enthält inmitten den Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern; Magdalena hat den Schaft des Kreuzes umklammert, Soldaten in Rüstung und zu Ross sind in mannigfaltigen Posituren auf einem gewundenen Pfade verstreut, der quer durch das Bild um das Kreuz läuft. Im Vorder- S. Clemente. Rom.

[7] Vasari III, 155, 163 u. 197.

[8] Vas. III, 155, 156, 158.

[9] Die von Vasari dem Masaccio zugeschriebenen Fresken befinden sich in der ersten Kapelle rechts beim Eintritt durch das Seitenportal der Kirche, s. Vas. III, 158.

Bayerische Staatsbibliothek München

grunde links ist eine Gruppe von vier Figuren angebracht, die sich umdrehen, um die Hinrichtung anzusehen; einer derselben mit einer Börse, augenscheinlich Judas, hat drohenden Ausdruck. Auf gleicher Höhe näher nach der Mitte des Vordergrundes sieht man Maria ohnmächtig, wie sie von den drei heiligen Frauen aufrecht gehalten wird, und daneben den Jünger Johannes.

Die Lockerheit der Composition, die nichts von den strengen Kunstgesetzen des Trecento hat, lässt gleichwol, trotz grosser Beschädigungen und Reparaturen, die Schönheit der Einzelgruppen,[10] das Studium verkürzter Formen und einen gewissen Grad von Realismus nicht verkennen. Die Christusfigur, deren Haltung doch noch immer an den giottesken Stil mahnt, hat edle Verhältnisse und verräth gute Fortschritte in der Behandlung des Nackten. An dem mit übereinander gekreuzten Beinen herabhangenden geschmeidigen Körper des reuigen Sünders ist zwar die Verkürzung noch unvollkommen, aber es macht sich schon ein Streben nach Richtigkeit des Anatomischen und eine Kühnheit bemerkbar, die gleichartig oder besser nur bei Masaccio selbst wieder anzutreffen ist.

S. Clemente. Rom.

Vier Scenen um das Fenster der Wand zur Rechten sind den Legenden eines unbekannteren Heiligen entlehnt;[11] dargestellt ist seine Geburt, sein Erscheinen inmitten eines Haufens von Kriegern, wobei ein Kind auf ihn hinzeigt, Wunderthat bei einer Wassersnoth und sein Ende. Auf dem einen Bilde sieht man einen Alten im Bett liegen, der seiner Rede durch Geberde des rechten Armes Nachdruck gibt, während neben dem Lager ein Priester den Kopf auf die Hand stützend am Boden sitzt.[12]

Ihnen gegenüber befinden sich Illustrationen zum Leben der heil. Katharina von Alexandrien, ihr Triumph über die Philosophen vor Maxentius, ihre Verwerfung des heidnischen Idols, die vom Fenster der Zelle aus vollzogene Bekehrung der Königin, die Vereitelung ihrer Tortur durch das Rad, endlich die Enthauptung der Königin und der Heiligen selbst. — In der ersten Episode steht Katharina inmitten einer Halle, deren Seiten die acht gelehrten Gegner sitzend einneh-

[10] Die sehr lädirte Gruppe der Marien im Vordergrund wird der künstlerischen Absicht in so ergreifender Weise gerecht, dass Perugino keinen Anstand nahm, sie zu copiren.

[11] Die meisten Beschreiber erklären diese Darstellungen für Scenen aus dem Leben der heil. Katharina, nach andern sollen sie der Legende des Clemens entnommen sein; aber in den Biographien Beider finden wir nichts Entsprechendes.

[12] Er erinnert an eine Figur in dem Bilde vom Traum des Erzbischofs von Assisi, wie ihn Giotto in der Kapelle Bardi zu St. Croce in Florenz darstellte.

Bayerische Staatsbibliothek München

men, und bekräftigt ihre Beweise durch Demonstration der einen Hand an der andern. Ihre Argumente scheinen vorwiegend an denjenigen gerichtet, der links den Vorsitz führt und der aufschaut, während seine Hände kreuzweis über dem Buche auf seinen Knieen ruhn. Maxentius thront im Hintergrunde des Raumes voll majestätische Ruhe, aber mit Zeichen der Ueberraschung im Ausdruck.

Aus der Darstellung der Disputation Katharina's, der schönsten und auch besterhaltenen Composition des ganzen Cyklus, spricht schon die Grösse und Einfachheit, die geist- und würdevolle Auffassung, welche in den Fresken der Brancacci-Kapelle herrscht. Gleichmaass und Harmonie in der Vertheilung, die Verhältnisse der Figuren in sich selbst wie in ihrer Beziehung zur Architektur sind Züge, die den Fortschritt über Masolino, wie ihn Castiglione d'Olona charakterisirt, am besten bezeichnen. Die Gestalt Katharina's in ihrer ausserordentlichen Einfachheit der Haltung und des Ausdrucks und die überzeugende Gewalt ihres Ernstes ist ebenso bedeutend wie die im Geberdenspiel der Gestalten, Glieder und Gesichter abgespiegelte Bewegung ihrer Gegner.

Den Erfolg der Disputation schildert das nächste Bild, wo die überwundenen Philosophen als Märtyrer des neubekannten Glaubens den Feuertod erleiden. S. Clemente. Rom.

Oberhalb des gelehrten Streites sieht man Katharina das an einem Tempelpfeiler angebrachte heidnische Götzenbild angesichts einer Volksmenge bezeichnen und verlachen, deren Darstellung die schön charakterisirten Formen der Brancaccikapelle zeigt. Neben der edlen Erscheinung der Hauptfigur ist besonders die jugendliche Gestalt im linken Vordergrunde anziehend, welche mit festem Schritt auf den Flur des Tempels schreitet. — Ausgezeichnet durch Anmuth, Natürlichkeit und Zartheit ist sodann die Haltung der Königin, die vorm Gefängnisse sitzt, und die Katharina's, wie sie sich aus dem Fenster vorlehnt; ernstester Ausdruck spricht aus den Köpfen und die Frische und Schönheit der Profile übertrifft Alles, was Masolino derart in Castiglione geleistet hat. — Ausserhalb sieht man zur Rechten den Scharfrichter, eine lange Figur, der mit stark bewegter Geberde das Schwert in die Scheide steckt, womit er die bekehrte Königin eben enthauptet hat, deren Seele ein Engel gen Himmel trägt. — Unterhalb des Bildes der Disputation ist seitwärts die heil. Katharina zu sehen, wie sie unverletzt zwischen den zwei drehenden Rädern steht, die auf Berührung eines Engels zerbrochen sind und den Henkern an die Köpfe fliegen. Die Gestalt der Märtyrerin, wenn auch durch Zeit und Uebermalung sehr beeinträchtigt, hat die Reinheit und schlichte Jugendlichkeit noch nicht ganz eingebüsst, die so wohlthuend bei An-

geliko wirken und hier seine Kunstsprache schon ankündigen. — Die letzte Scene rechts vergegenwärtigt den Augenblick, in welchem die mit gefalteten Händen knieende Heilige in Gegenwart der Wache den Streich des Scharfrichters erwartet. Ihr Kopf, ein schöner Typus, ist in leuchtendem rosigen Ton colorirt. In der Landschaft des Hintergrundes sind Engel mit der Bestattung der Leiche beschäftigt, deren jungfräuliche Seele in der Höhe von einem andern Engel ins Paradies getragen wird. —

Schlecht erhalten sind die Evangelisten und Kirchenväter an der Decke, lange schlanke Gestalten, die auch in der Gewandbehandlung denjenigen in den Deckenfeldern von Masolino im Baptisterium zu Castiglione ähneln. Die Halbfiguren von Aposteln und Heiligen an der Wölbung des Eingangsbogens haben ebenso gelitten wie das Uebrige. An der Aussenwand oberhalb des Bogens ist Maria gemalt, wie sie die Verkündigung des Engels empfängt, und links der heil. Christophorus, der den Heiland durch den Fluss trägt.[13] Am Schlussstein des Bogens befindet sich ein Schild mit dem Cardinalshute darüber.

Der Gesammteindruck des ganzen Gemäldecyklus der Kapelle bekundet einen jugendlichen Geist am Beginn seiner künstlerischen Entwickelung, der noch mit den Widersprüchen und Unvollkommenheiten zu kämpfen hat, wie sie einem Erstlingswerke naturgemäss anhaften. Neben schönen und reifdurchdachten Figuren stehen andere von übertriebener, dünner oder sonst wie schwacher Bildung, Unbestimmtheit mischt sich mit Energie und leidenschaftlichem Feuer, Alles kennzeichnet die Zweifel der noch unerreichten Selbstbemeisterung. Verglichen mit den Bildern Masolino's in Castiglione zeigen diese Darstellungen unvollkommneres Studium und Verständniss der Form und weniger Natürlichkeit in der Zeichnung der menschlichen Gestalten. Sie haben indessen noch viel mit Masolino gemein und zeugen von seinem Einfluss auf einen Schüler, der jugendlich und versprechend, aber noch nicht auf der Stufe seines Vermögens angelangt ist, die schon die frühesten Stücke der Brancaccikapelle erkennen lassen. Ueber die technische Ausführung kann nichts Bestimmteres ausgesagt werden, als dass sie derjenigen entspricht, welche der von Antonio Veniziano zu Masolino sich heranbildenden Künst-

[13] Alle diese Bilder sind sehr beschädigt.

lerreihe eigen ist.[14] Die Schatten sind durchgängig kräftiger als bei Masolino, obwol der leichte rosige Generalton eher etwas schwächlich erscheint. Zu den Unterscheidungsmerkmalen gegenüber den Arbeiten des Lehrers gehört die grössere Einfachheit und geringere Ausstaffirung der Gewänder, aber noch augenfälliger kündigt sich die nachmalige Grösse Masaccio's in dem richtigeren Verhältniss seiner Gestalten zur umgebenden Architektur, in der Perspektive und dem sich entwickelnden Sinn für die Auseinanderhaltung der Raumschichten an, Züge, für welche die oben beschriebene Darstellung der Disputation am lehrreichsten ist. Für die Trennung der Pläne ist besonders die Absetzung der Gestalt Katharina's von dem hinter ihr sitzenden Maxentius merkwürdig.

So wenig also auch die Fresken in S. Clemente das noch unfertige Talent verleugnen, so deutlich bekunden sie andrerseits die Fortschritte im Studium der Perspektive und des Nackten. In letzterer Richtung scheint er besonders angeregt worden zu sein und vielleicht von Masolino selbst, der offenbar grosses Gewicht auf das Nacktstudium legte; um so empfindlicher muss jedem, welcher die Fleischformen auf dem Bilde der Taufe und der Vertreibung aus dem Paradies in der Brancacci-Kapelle bewundert, der Verlust des lebensgrossen männlichen und weiblichen Aktes von Masaccio sein, die aus der Casa Palla Rucellai in Florenz verschwunden sind.[15]

Ausser den Fresken in S. Clemente hat Masaccio in Rom etliche Bilder gemalt, eins davon hatte den Papst Martin V. und Kaiser Sigismund mit Maria zwischen vier Heiligen zum Gegenstand. Dieses betrachtete Michelangelo eines Tages mit Vasari, ging auf die Schönheiten desselben ein und bemerkte dabei, dass jener Kaiser und Papst Masaccio's Zeitgenossen gewesen seien. Aber der Anhalt, den diese ganz richtige Notiz für die Zeitbestimmung der Anwesenheit des Künstlers in Rom bietet, ist gering. Papst Mar-

[14] Grundirt sind die Fresken von S. Clemente genau in der Weiche und Lichtheit, die man bei Masolino findet. Der erste Auftrag ist leichte Wasserfarbe, graulich in den Schatten, gelblich im Licht, jener mit warmen flüssigen Lasuren gekräftigt; die Uebergänge sind gepünktelt und die hohen Lichter dick aufgesetzt.

[15] Vas. III, 157.

tin starb im Februar 1431, ihn hat also Masaccio im Anfange seines Pontifikats in Rom gesehen, aber Sigismund kam erst 1433 im Frühjahr dorthin, um sich von Eugen IV. krönen zu lassen. Nun gibt Vasari vor, Masaccio habe sich in Florenz nicht behagen können und sei weggegangen, um mehr zu lernen und zugleich mit dem ausdrücklichen Ehrgeiz, sich hervorzuthun; Rom habe er jedoch auf die Kunde hin verlassen, dass Cosmo de' Medici, sein Gönner, aus der Verbannung zurückgerufen sei.[16] Martin der V. Colonna war am 11. November 1417 in Constanz gewählt, in dem Jahre, welches für Florenz durch das Wiederauftreten der Pest und die Auswanderung vieler Familien denkwürdig wurde.[17] Auch den Masaccio mag die Angst vor der Epidemie zum Weggange nach Rom bestimmt haben. Seine Rückkehr von dort muss vor 1421 erfolgt sein, denn dies ist das Datum seiner Aufnahme in die Gilde der Speziali zu Florenz. Als Beweggrund kann daher nicht die Rückberufung Cosmo's de' Medici angesehen werden, welche erst 1434 geschah, vielleicht aber Giovanni de' Bicci de' Medici's Wiederaufschwung zur Macht i. J. 1420. Gewiss ist wenigstens, dass er dessen Porträt zweimal gemalt hat: in dem Fresko, welches die Weihung der Karmeliterkirche in Florenz verherrlichte,[18] und in einem Bilde, das Vasari in der Casa Simon Corsi gesehen hat.[19]

Unter den Maassregeln, welche Giovanni's Namen berüchtigt machten, steht obenan, dass er i. J. 1427 der Zusammenstellung des Catasto, der von Rinaldo degli Albizzi und Niccolò da Uzzano vorgeschlagenen Einkommensteuer, die Sanktion gab. Er gewann durch die zu diesem Zweck eingeführten Taxationsrollen eine unschätzbare Uebersicht über Lebens- und Vermögensstand aller Staatsangehörigen. Auch Masaccio war genöthigt, über seine Activa und Passiva Rechenschaft zu geben, und aus diesem Aktenstück,[20] welches zeigt, dass er nichts als Schulden besass, erfahren wir nicht blos das Datum seiner Geburt, sondern auch den

[16] Vas. III, 158.

[17] Im September 1417 flüchteten zahlreiche Familien nach S. Gimignano. s. Annal. b. Pecori a. a. O. 207.

[18] Vgl. oben S. 88.

[19] Vas. III, 160.

[20] Abgedruckt ist diese Denunzia de' beni bei Gaye, Carteggio I, 115.

ganzen Zuschnitt seines Lebens bis auf den Ort, wo sich sein Atelier befand. Seine Mutter hatte sich zum zweiten Male verheirathet, wir lernen sie als Wittwe eines gewissen Tedesco di Castel S. Giovanni kennen. Mit ihrem Vermögen war es nicht glänzend bestellt, von ihrem Heirathsgut standen 100 Fiorini noch aus: Mona d'Andreuccio di Castel S. Giovanni schuldete ihr 40 und die Mandatare ihres zweiten Gatten 60 Gulden nebst der Rente eines Weinbergs in Castel S. Giovanni; diese Aussenstände waren Alles, was sie ihr eigen nannte. Masaccio seinerseits, der mit einem jüngern Bruder Giovanni (geb. 1407) und seiner Mutter (geb. 1382, damals 45 Jahr) zusammen lebte, hatte zwar ein Tageseinkommen von 6 Soldi, schuldete dagegen 102 Lire 4 Soldi dem Maler Niccolò di Ser Lapo und 6 fl. einem Piero Battiloro; ausserdem hatte er Verschiedenes in den Pfandbänken der „lioni" und „vacha" (Löwen und Kühe) versetzt.[21] Sein Gehilfe Andrea di Giusto bezog einen begreiflicher Weise ziemlich unsichern Gehalt und hatte i. J. 1427 ein Guthaben von 6 fl. bei Masaccio. Die Familie wohnte in einem Hause des Quartiers S. Croce und zahlte 10 fl. jährl. Miethe; ausserdem hielt Tommaso eine Bottega neben der angeblich von Arnolfo in der Nachbarschaft des Bargello erbauten alten Abtei gegen eine Jahresmiethe von 2 fl. — Und bei alledem stellen sich Masaccio's eigene Angaben noch vortheilhafter heraus, als sie in Wirklichkeit waren. Denn Niccolò di Lapo, sein Gläubiger, berechnet in seiner Denunzia von demselben Jahre (1427) die Forderung an ihn auf 200 fl., und in einem späteren Vermerk (v. J. 1430) erklärt er, dass ihm noch ein Restguthaben von 68 fl. bei Masaccio verbleibe, an dessen Wiedererlangung er darum verzweifeln müsse, weil Tommaso nach Rom gegangen, dort gestorben sei und sein Bruder Giovanni vorgebe, er wäre nicht sein Erbe.[22]

[21] Einen Begriff von dem Druck, den Pfandleiher im 15. Jahrh. in Florenz zu leiden hatten, gibt der Bericht des Oderigo d'Andrea di Credi orafo (s. Arch. stor. VI, I.), woraus hervorgeht, dass er für ein Darlehn von 20 Lire auf 6 Monate, wofür er einen mit grünem Taffet besetzten Rock als Pfand gab, beim Presto del Ponte alla Carraia 4 Lire 13 Soldi, also circa 50 Procent Zinsen fürs Jahr zahlen musste.

[22] s. den Wortlaut im Giornale storico degli Arch. Tosc. Jahrg. 1860 (IV. Bd.) S. 195.

Indess wie kläglich auch Masaccio's Einkünfte bestellt waren, seinen Geist focht es nicht an, und wenn uns auch Vasari nicht erzählte, dass er sich wenig um sich, noch weniger aber um Anderes Sorge gemacht habe,[23] der eigenthümliche Charakter seiner Schöpfungen spricht es sattsam aus: er lebte nur seiner Kunst und seine Seele gehörte einzig dem Streben nach den letzten Zielen des Künstlers, die er in ihrer ganzen Tiefe erfasst hatte und denen er so nahe kam, als es dem besten Genius des Jahrhunderts eben möglich war.

Sein erster Biograph[24] behauptet, die Brancacci-Fresken seien nicht auf ein Mal ausgeführt, sondern Masaccio habe die Arbeit wenigstens damals unterbrochen, als er übernahm, den Akt der Einweihung von del Carmine bildlich zu verewigen, was, wie wir sahen, im Jahre 1422 geschah. Sonach ist die Entstehung der Wandmalereien in der Kapelle wahrscheinlich in die Zeit zwischen 1423 und 28 — seinem Todesjahr — zu setzen. Wir erinnern hier nun an die oben begründete Annahme, wonach dem Masolino nichts von den jetzt noch in der Kapelle vorhandenen Gemälden angehört; dann scheint Masaccio nach Vollendung der probeweise gemalten, nicht auf uns gekommenen Paulusfigur[25] in der Glockenstube die Kapellenwände mit folgender Freskenreihe geschmückt zu haben:[26]

Cap. Brancacci. Carmine.

I. Am rechten Eingangspfeiler: die Versuchung, Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniss (bisher dem Masolino zugeschrieben).[27]

II. Oberer Wandstreifen rechts vom Eingang: a) Petrus die Tabitha erweckend, b) Heilung des Krüppels an der Tempelpforte (nach Vasari von Masolino).[28]

III. Oberer Wandstreifen links: c) Christus heisst den Petrus die Zinsmünze im Rachen eines Fisches suchen, d) Petrus den Tribut bezahlend.[29]

23 „Si curava poco di sè e manco di altrui", Vas. III, 154.

24 Vas. III, 159. 161.

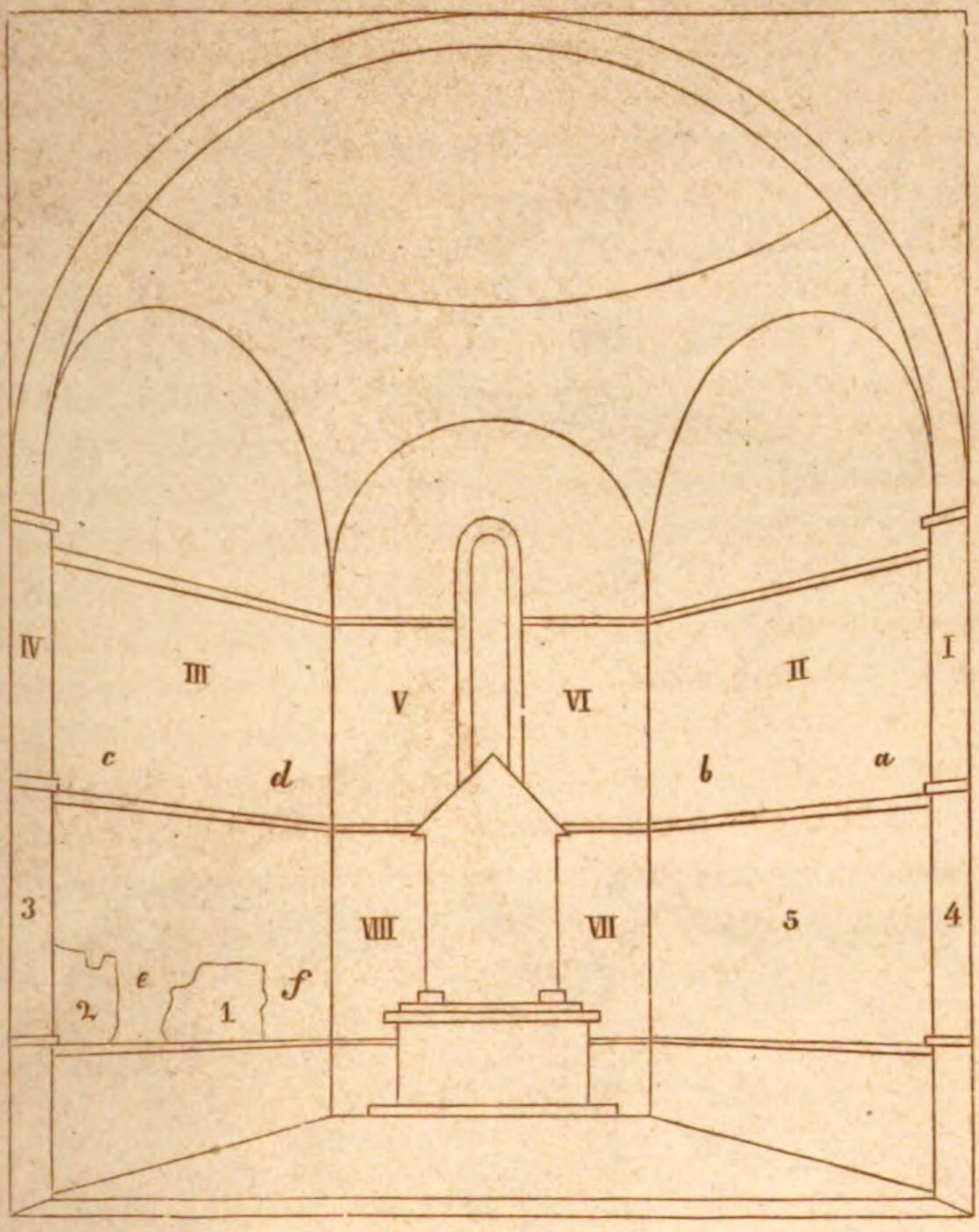
25 Vas. III, 159 u. Albertini, Memoale.

26 Vgl. den beigegebenen Plan.

27 Bei Vasari nicht erwähnt, aber bei Gaye, Cart. II, 472, als Masolino's Arbeit genannt.

28 Vas. III, 136 u. Gaye II, 472.

29 Nach Vasari von Masaccio, jedoch bei d'Agincourt seltsamer Weise dem Masolino zugewiesen.



Brancacci-Kapelle in S. M. del Carmine zu Florenz.



Sündenfall.



Vertreibung.

Fresken in der Brancacci-Kapelle von S. M. del Carmine in Florenz.

IV. Am linken Thürpfeiler: Vertreibung aus dem Paradies.[30]

V. Oberer Streifen der Schlusswand links vom Altar: Predigt des Petrus (nach Vasari von Masolino).[31]

VI. Oberer Streifen der Schlusswand rechts vom Altar: Petrus die Taufe vollziehend.

VII. Unterer Wandstreifen rechts, unmittelbar unter Nr. VI: Petrus Almosen spendend.

VIII. Unter Nr. V: Petrus und Johannes den Kranken heilend.[32]

IX. Unterer Wandstreifen links: e) Auferweckung des Kindes, f) Petrus in Cathedra (theilweise von Filippino Lippi).[33]

Vermuthlich ist das Bild der Versuchung das zuerst ausgeführte Fresko gewesen. Es fordert sehr zum Vergleich mit denen in Castiglione d'Olona auf, aber die Verwandtschaft zwischen Masolino's Gestalten und diesen hier ist doch nicht so gross, wie die des Bildes der Versuchung mit dem gegenüber angebrachten der Vertreibung, obgleich sich diese durch weit freiere und entschiedenere Handlung auszeichnet. Gleich die erste Leistung Masaccio's bekundet sein Studium classischer Bildhauerwerke: er gibt dem Adam und der Eva reine Proportionen, Länge ohne Naturwidrigkeit, wenn auch der Fluss der Linien noch nicht das höchste Wohlgefallen erreicht und namentlich die Köpfe im Verhältniss zu den Körpern sehr klein sind. Im Stil des Conturs und in der Bildung des Nackten ist das Gemälde von den übrigen des Cyklus nicht wesentlich verschieden.

Volle Schönheit der Gruppirung zeigen die Männer und Frauen, welche das Krankenbett Tabitha's umstehen, während sie auf das Gebet des Petrus wiederauflebt; Leben und Energie erfüllt die Begegnung der Apostel mit dem Krüppel am Tempel-

[30] Von Vasari unerwähnt, bei Gaye a. a. O. richtig als Masaccio bezeichnet.

[31] Vas. III, 136; ebenso Gaye, doch ist das Bild offenbar Masaccio's, welche Ansicht auch Waagen (Art. Treasures in Gr. Britain, 1854) theilt. Die letzten Herausgeber des Vasari behalten dagegen die Bezeichnung Masolino bei (Vas. III, 190).

[32] N. VI, VII u. VIII auch nach Vasari (III, 161) von Masaccio.

[33] Vas. III, 161. — Thomas Patch, D'Agincourt, Hugford (Etruria pittrice), Lasinio, Rosini schreiben auch die Darstellung des Petrus vor dem Proconsul dem Masaccio zu, aber sie ist, wie Rumohr (II, 250) hinlänglich beweist und wie der Stil lehrt, von Filippino. Gaye II, 469 erklärt das Bild unbedenklich für Filippino's Werk, auch trotz Rosini, dessen Argumente (Stor. d. pitt. ital. II, 281) nicht stichhaltig sind. — Francesco Bocchi (s. Richa, Chiese X, 38) war der Erste, welcher sämmtliche Fresken der Kapelle dem Masaccio zuwies.

thore und ihre Figurenstaffage. Die Letzteren haben sowol in der Art, wie sie sich bewegen, als auch in der Eigenthümlichkeit der Gewandung und in den abgerundeten Gesichtsformen unverkennbare Aehnlichkeit mit Masolino, aber sie stehen zu ihm in demselben Verhältniss wie manche Arbeiten Rafaels zu Perugino; vorgetragen vollends sind die einzelnen Gestalten, bei denen man sich am meisten an Masolino erinnert fühlt, in einer Weise, die Castiglione nicht aufzuweisen hat. Lässt sich auch nicht von allen behaupten, dass sie an Noblesse und Grossartigkeit mit den besten in der Kapelle auf gleicher Höhe stehen, so harmoniren sie doch wenigstens mit allen und haben mehr Einheit und strengeres Ebenmaass als denen Masolino's eigen war. Nirgends finden wir bei ihm architektonische Hintergründe, seien es nun einzelne Häuser oder ein bebauter Platz, von so strengem Stil und in so gutem Verhältniss zu den Figuren. Hier springt in die Augen, dass wir kein Werk Masolino's vor uns haben, der gleichzeitig und sogar später die Architektur noch sozusagen symbolisch behandelt, indem er Häuser und Säulengänge malt, in die seine Menschen nicht eintreten können. Das ist keineswegs zufällig, sondern ein Gradmesser für die Aneignung der Wirklichkeit. Sehr begreiflich, dass die Architektur von Giotto's Zeit bis gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts als ein untergeordneter Theil der Ornamentik vernachlässigt wurde, denn Composition und Durchbildung der Formen nahm die ganze Kraft der Künstler in Anspruch; aber nach Giotto's Tode wird die Behandlung dieses Elementes von Tag zu Tag verständiger, Giottino und Antonio Veniziano bekunden schon Fortschritte, die richtige Fassung und Anwendung aber fand erst Masaccio. Für die vorliegenden Fresken, insbesondere für die Erweckung der Tabitha hat dieser Punkt entschiedene Beweiskraft; Masolino hätte dieses Bild mit seiner Hintergrundperspektive nicht malen können.

Als Meisterstück von Composition, und in diesem Betracht am höchsten, steht die Darstellung der Episode (Matth. XVII, v. 24), wie Christus auf Erfordern des vor ihn tretenden Zöllners den Petrus anweist, als Zinsgeld den Stater aus dem Maule eines Fisches zu holen. Die Jünger stehen vor einem Hause, hinten

dehnt sich, von einzelnen Bäumen durchbrochen, die gebirgige Landschaft von Kapernaum;[34] am Gestade links sieht man Petrus, er hat den Rock abgeworfen und kniet am Wasser, indem er dem Fisch die Kiefern aufreisst, um das Geldstück zu suchen; rechts im Vordergrunde erscheint er noch einmal und gibt es dem Steuereinnehmer in die Hand.

Hier steht Masaccio völlig auf Giotto's künstlerischen Grundsätzen, aber wie in ihm die erste florentinische Kunsttradition als in ihrem Höhepunkte abschliesst, so beginnt Masaccio die Entwicklung, die zu Rafael hinanführt. Die Gliederung des Stoffes entspricht genau dem Sinne, in welchem Giotto z. B. seine Himmelfahrt des Johannes in S. Croce ausgeführt hat.[35] Der jugendliche Christus, der gross und feierlich mit elastischer Körperbewegung sich zu Petrus wendet, ist vollkommene Natur, und die Gruppen der um ihn stehenden ausdrucksvollen und lebhaft betheiligten Apostel sind ebenso sicher wie wirksam gezeichnet, die Gewänder von wuchtender Breite. Und das sind nicht Gestalten von gewöhnlichen Menschen, sondern von Männern, die ihrer Sendung sich bewusst sind. Wie Michelangelo, der die Welt mit ihrer Lust und ihrem Leid völlig vergass, wenn er Meissel und Hammer in Händen hatte, scheint auch dieser Künstler von irdischen Schranken und Bedingungen frei zu schaffen. So absolute, zeitlose Erscheinungen, wie sie zuerst in den Aposteln und Propheten des Baptisteriums zu Ravenna begegnen und dann bei Giotto auftreten, hat nur Masaccio und nach ihm Rafael gemalt. Wenn auch Erhabenheit und Schönheit je nach der Meisterschaft in der Ausführung verschieden waren, im Wesen sind sie geistesverwandt und gleichartig.

Wenn die Gestalt des nach dem Fisch sich bückenden Petrus bei der Herzhaftigkeit der Handlung an Noblesse etwas zurücksteht, so ist dagegen seine Figur im Hauptbilde, wo der Zöllner ihn anschaut, da er sich entschliesst, dem überraschenden Gebote des Meisters zu gehorchen, um so vollendeter; Antlitz und Ge-

[34] Der Hintergrund, hier wie in der Regel nicht in buon fresco, sondern in Tempera gemalt, ist beschädigt.

[35] Vgl. Bd. I, S. 249 f.

berde drücken volles Vertrauen in die Wunderkraft Christi aus. Man möchte die Gestalt, wie sie da ist, in einem Basrelief Ghiberti's suchen oder Donatello für den geistigen Urheber dieser völlig plastischen Formen halten, so sehr rechtfertigt der ganze Stil Vasari's Wort, dass Masaccio in seiner Weise den Fusstapfen der grössten Bildner folgte.[36] Denn wie alle besten Künstler, wie Giotto und Orcagna, Rafael und Michelangelo, studirte auch er die drei Schwesterkünste: die Plastik lehrte ihn die Form durchbilden und mittels der Beleuchtung wirksam zu machen, die Architektur befähigte ihn, seinen Gruppen Boden und Zusammenschluss zu geben. — Das Verständniss der Formperspektive und Kühnheit der Zeichnung offenbart sich ferner besonders in der Gestalt des Mannes, der das Zinsgeld heischt; in dieser Bewegung sind schon Gesetze angewandt, die fast hundert Jahre später durch Lionardo da Vinci erst zu voller Klarheit kamen. Doppelte Handlung ist ausgedrückt, auf das eben Vorliegende und auf die Folge desselben bezüglich; denn die Figur bildet die Verbindung desjenigen Theiles der Gesammtcomposition, in welchem Petrus sich anschickt, dem Geheiss Christi zu gehorchen, mit dem andern, der die Ausführung zeigt.[37]

In der „Vertreibung" ferner tritt uns Masaccio geradezu als Vorbild der grössten Cinquecentisten entgegen. Schmerz und Scham hat er in diesen Gesichtern aufs vollendetste wiedergegeben; dazu die natürlichen Beinbewegungen, die vortreffliche Durchbildung des Nackten, durch das feinste Licht- und Schatten-Relief gehoben: das Alles erklärt, wie Rafael's Phantasie sich an diese Composition gebunden fühlte; als er denselben Gegenstand

[36] „Seguitando sempre quanto e' poteva le vestigie di Filippo e di Donato, ancorachi l'arte fusse diversa" — Vas. III, 155.

[37] Unter den Aposteln zu äusserst rechts in der Mittelgruppe ist einer in Dreiviertel-Profil gesehen, mit breitem Schädel, vollem lockigen Haar und kurzem Kinnbart, eine kräftig gebaute Statur, in breite Faltenfülle eines rothen Mantels gehüllt, der die muskulösen Glieder gut erkennen lässt. Diese Figur, etwa im Alter von 30 Jahren, hat individuell porträtmässige Züge und ist offenbar Masaccio's eigenes Bildniss, wonach Vasari das der Biographie vorgesetzte Porträt gezeichnet hat, nur dass es bei der Uebertragung älter ausgefallen ist. Ausdruck und Wucht des Originals lassen allerdings eine Persönlichkeit erkennen, die Manns genug war, das grosse Freskenwerk der Brancacci-Kapelle durchzuführen.

in den Loggien des Vatikan zu malen hatte, fand er in der That an der ganzen Auffassung wenig zu ändern. Die beiden Adamgestalten sind identisch, Eva bei Rafael nur in der Armbewegung verbessert. Der Zornengel schwebt in der Brancaccikapelle auf einer Wolke über der Gruppe, mit der Linken den Verbannten den Weg andeutend, in der Rechten das Schwert; Rafael lässt ihn dagegen den Adam an der Schulter wegstossen. Aber auch darin erkennt man bei Masaccio schon die verfeinerten Darstellungsmittel des 16. Jahrh. sowol in der Wiedergabe der Bewegung und der verkürzten Zeichnung des Körpers wie in der Einhüllung durch die Atmosphäre, die den Anschein des Schwebens hervorbringt. Die Bildung der himmlischen Sendboten überhaupt, deren Anmuth und Formschönheit bei Giotto noch nicht bis ins Einzelne getrieben ist, durch Orcagna's sinnigen Takt schon eingehender behandelt war, brachte Masaccio fast zur Vollendung, indem er Grazie und Würde verband und vermöge seines Verständnisses der Perspektive solchen Gebilden grössere Wahrheit der Linien und besseres gegenseitiges Verhältniss im Raume gab. Allerdings verloren sie etwas von der strengen Grossheit des Trecento, aber sie sind die Ahnen neuer Schönheitsgenerationen, die durch Ghirlandaio die volle körperliche und perspektivische Wirkung, durch Rafael die höchste geistige Bedeutsamkeit erhalten.

Das Bild der Predigt Petri vereinigt mehr als irgend ein anderes in der Kapelle die Grösse des Stils, dessen Höhepunkt Rafaels Schule von Athen bezeichnet, mit der Weihe, welche in der Vision Ezechiels verkörpert ist. Dem im Profil sichtbaren Apostel, der mit erhobener Rechten sein Wort begleitet, steht die Gruppe der vor ihm sitzenden und stehenden Hörer an Schönheit und Charakterfülle nicht nach. Ergreifend ist Gedankenthätigkeit und Alter in dem edelgeformten Gesicht des Nächststehenden zum Ausdruck gebracht, dessen ganze Erscheinung in der weichen regelmässig gebauten Gestalt der Nachbarin den feinsten Contrast findet. Die Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Haltungen in der versammelten Menge, die Verschiedenheit der Kopfbildungen sowie der tüchtige Naturalismus und die Wahrheitstreue der Behandlung, die an Gestalten aus der Umgebung des predi-

genden Johannes in Castiglione erinnert,[38] führt allerdings Masolino's Kunstweise ins Gedächtniss; aber wer die in Vergleich stehenden Freskenwerke genau studirt, erkennt Masaccio's Ueberlegenheit in allen wesentlichen Dingen. Und wenn die Zuhörerschaft auf unserem Bilde Manches mit Masolino gemein hat, so kehrt die Hauptfigur desselben genau so bei Rafael wieder. Zur Kräftigung des Beweises aber, dass wir es hier mit keinem Andern als eben mit Masaccio zu thun haben, kann ein Vergleich dieser Petruspredigt mit der „Conception" in der Akademie der Künste in Florenz dienen.[39]

Unter den Figuren auf dem Bilde der Taufe haben viele sehr gelitten, — besonders die des frierenden Täuflings, der mit untergeschlagenen Armen rechts im Vordergrunde steht.[40] Petrus im Profil gesehen giesst mit würdevollem Ausdruck das Wasser dem bis auf einen Schurz ganz entblösst im Wasser vor ihm knieenden betenden Manne auf den Kopf. Die Durchbildung der Muskulatur, wie das Nackte überhaupt, tritt hier stärker hervor als auf irgend einem andern Bilde des Cyklus, und in dieser Beziehung bezeichnet es den Höhepunkt der Leistungen, die ausserdem in der „Versuchung" und in der „Vertreibung" repräsentirt sind. Der Unterschied in der Behandlung der nackten Körper auf dem ersten Bilde im Vergleich zu denen des zweiten ist grösser als zwischen diesem letzteren und der Taufe; aber den Charakter und die Statur haben alle gemein und sie bekunden nur den Fortschritt des Studiums. Den gleichartigen Stücken bei Masolino entspricht keiner. Hier ist in der That, wie Vasari richtig anerkennt, moderne Kunst und ein neuer Stil.[41]

Im nächsten Fresko sehen wir Petrus mit Johannes von einer Volksmenge begleitet und Almosen spendend vorwärts schreiten, eine höchst lebensvolle Scene. In neuem Sinne grossartig empfunden und besonders durch schöne Freiheit der Handlung hervor-

[38] Vgl. Capitel VI, S. 82.

[39] Die Ferne des Bildes in der Brancacci-Kapelle bildet eine volle und einfache Hügellandschaft.

[40] Der Schaden ist hier dadurch geschehen, dass das Salz aus dem Leime des Intonaco herauskrystallisirt ist.

[41] Der Hintergrund ist auch auf diesem Bilde eine geräumige Hügellandschaft von einfachen Linien, wie meist bei den grossen Florentinern.

stechend ist hier ein junges Weib mit dem Kinde auf dem Arm, die ihre Hand nach der Gabe ausstreckt: die an sich edlen Züge haben durch Armuth und Entbehrung die Frische verloren, ihr Kleid ist schmutzig und über den Kopf hat sie ein weisses Tuch gezogen.[42] Die linke Seite des Bildes füllt ein Haufe Bettler, einer davon liegt leblos in der Mitte zu Petrus' Füssen.[43]

Voll Ernst und Lebenswahrheit ist sodann die Darstellung, wie dasselbe Apostelpaar den Kranken mittels ihres Schattens gesund macht.[44] Petrus im Mittelpunkt des Bildes, ganz der würdevolle tiefernste Mann, den Giotto so trefflich zu charakterisiren wusste, scheint vorwärts zu kommen, von Johannes begleitet und von Armen und Kranken verfolgt, aus deren Geberden Bitte und Vertrauen spricht; ein Krüppel hat die Hände auf die Krücken gestemmt und erwartet mit ungeduldigem Verlangen im Blick seine Wiederherstellung. Realistische Formgebung und Seelenbewegung sind hier der Natur des Stoffes nach am Orte, des Künstlers Verdienst aber ist, dass er die Natur in ihrer krankhaften Entstellung und in den abstossenden Zügen des Elends abzuschildern weiss, ohne den Gesammteindruck des Bildes als solchen zu zerstören. Dies Aeusserste gelingt nur dem grossen Genius : vor Masaccio ist Giotto, nach ihm nur noch Rafael Meister darin.[45]

Das letzte Bild, an dem Masaccio in der Kapelle malte, stellt den auf der Cathedra thronenden Petrus vor und die Auferweckung eines Jünglings.[46] Die Verbindung der Vorgänge ist

[42] Das untere Stück desselben ist übermalt.

[43] Diese Figur ist ebenfalls beschädigt. Pater Tanzini erklärt sie für Ananias und die ganze Handlung als die Darreichung des diesem abgenommenen Geldes an die Armen.

[44] Eine Vorstellung, welche ihr Gegentheil in der Vorstellung der obersten Hindu-Kaste findet, wonach der auf sie fallende Schatten eines Parias sie unrein macht.

[45] Ein im Hintergrunde des Bildes stehender Mann entspricht genau dem Porträt des Masolino bei Vasari: er trägt rothes Schopfbarett und Mantel und hat das Ansehen eines Alters von 35—40 Jahren. Vasari's Masolino-Porträt scheint älter als das, was er von Masaccio gibt.

[46] Nach Tanzini bezieht es sich auf Eutychus, der, als er während einer langen Predigt des Paulus am Fenster eingeschlafen und vom „dritten Söller" herabfallend umgekommen war, durch den Apostel wieder zum Leben gebracht wurde. S. Apostelgesch. Cap. XX, v. 9, wo das Wunder als in Troas stattfindend erzählt wird, während die Legenda aurea es nach Rom versetzt. — Vasari (III, 161) hält die Scene für die Auferweckung des Königssohnes durch Petrus und Paulus.

verschieden erklärt worden; sie scheint dem 44. Capitel der „Goldnen Legende“ entnommen.

Diese führt den Titel „De cathedra S. Petri“ und besagt: „Petrus sitzt auf königlichem Throne, weil er Fürst aller Könige, auf dem priesterlichen Hochsitze, weil er Hirt aller Geistlichen, auf dem Lehrstuhle, weil er Lehrer aller Christen war. Sein Thron wird von der Kirche festlich gefeiert aus vier Gründen; der erste ist dieser: Als Petrus zu Antiochien predigte, ward er von dem Fürsten dieser Stadt Theophilus gefragt, warum er den Sinn des Volkes verkehre. Da aber Petrus fortfuhr zu reden, liess ihn Theophilus gefangen setzen ohne Speise und Trank. Von diesem Vorfall hörte Paulus; er ging zu dem Fürsten, und da er sich als Künstler in Bildhauerei und Malerei bei ihm einzuführen wusste und dort verblieb, gelang ihm, heimlich zu Petrus ins Gefängniss zu dringen. Nahrung und Wein belebten die Geister des Verhungernden und Paulus stellte dem Tyrannen vor, dass Einer, der Kranke heilen und Todte lebendig machen könne, mehr nütze sei als freier Mann, denn in Ketten. Theophilus erklärte, er glaube nicht an die Wunderkraft des Apostels; denn wer Todte auferwecke, müsse auch sich selbst befreien können; „aber sag' ihm“, fuhr er fort, „er solle mir meinen Sohn wiederbringen, der seit 14 Jahren todt ist: dann will ich ihm Leben und Freiheit schenken.“ „Du hast viel versprochen“, sagte Petrus zu Paulus, „doch ist es leicht zu erfüllen.“ Und als er aus dem Gefängniss geführt war, betete er für den Knaben, der auf einmal ins Leben zurückkehrte. Drob ward Theophilus und alles Volk in Antiochien gläubig, bauten eine prachtvolle Kirche und errichteten mitten darin einen herrlichen Thron, auf den S. Peter gesetzt ward.“

In dem Fresko der Brancacci-Kapelle nun sitzt Theophilus in einer Thürnische links, die sich nach dem Hofraum öffnet, der hinten durch eine mit Blumenvasen besetzte Schutzwand geschlossen ist; mit dem Scepter in der Hand und von einer zahlreichen Gefolgschaft umgeben sieht er gelassen zu, wie Petrus den nackten Knaben belebt, der auf einem Beine knieend die Hände emporhebt; unter ihm liegt ein weisses Leilich und zwei Todtenschädel mit Knochen; eine würdige stummstaunende Versammlung füllt in langer Reihe den Mittelraum des Bildes. Auf der rechten Seite steht der Stuhl, auf welchem Petrus mit betend erhobenen Händen von vorn gesehen sitzt, vor ihm — dem Beschauer den Rücken zuwendend — drei Knieende, rechts und links zwei andere Gruppen.[47] Vom Mittelbilde ist das ganze Stück ein-

[47] Hier ist ein Stück des Vordergrundes beschädigt.

schliesslich des nackten Knaben, die neun Zuschauer hinter ihm und zur Rechten, die Hälfte von Arm und Fuss des heil. Petrus und der in Dankgebet auf die Knie gesunkene Paulus dicht dahinter (bis auf dessen Kopf) von Filippino Lippi gemalt.[48] Sein Stil ist an diesen Partien wie auch an der Gruppe der fünf Männer, die links in der Ecke des Vordergrundes stehen, sehr kenntlich, obwol einer der Köpfe, der vierte von links gezählt,[49] in der Beweglichkeit der Muskulatur seiner ältlichen Züge viel von Masaccio's Behandlungsweise an sich hat.

Gibt Masaccio hier schon bei der Composition eines Vorganges, der Lebenswahrheit und Individualisirung in hohem Grad verlangte, das Beste seiner Kunst, so ist die coloristische Leistung noch höher anzuschlagen. Besonders spiegelt sich die vollste Natur in etlichen Köpfen wieder, die auf gleichem Plane stehend je ihren eigenen Platz behaupten und bei denen die hüllenden Luftschichten ganz mit denselben Mitteln zur Geltung gebracht sind, welche nachmals in Correggio den höchsten Meister fanden. So begegnet uns hier bereits an der Schwelle des 15. Jahrh. die glückliche Vereinigung von Colorit, Formausprägung und Sinn für perspektivische Wirkungen, welche dem Maler dieses goldenen Zeitalters italienischer Kunst die Bewunderung der Welt eintrug.[50]

Dass Masaccio das Freskenwerk unvollendet liess, ist sicher; denn eins der Bilder wurde theilweise dem Filippino Lippi anvertraut, auch steht für seine letzte Arbeit das Jahr 1428 fest, da er nachweislich aus Florenz weggegangen und um 1429 in Rom gestorben ist. Masolino kann 1427 nicht in der Brancacci-Kapelle gemalt haben, denn damals war er in Ungarn, und dass

[48] Vgl. den beigegebenen Aufriss der Kapelle, wo diese Theile mit arabischen Ziffern bezeichnet sind.

[49] Er ist im Profil gezeichnet und trägt schwarze Mütze; am Halse ist ein Stück weisses Gewand sichtbar.

[50] Um so unverzeihlicher ist es, dass dieses herrliche Denkmal von Masaccio's Kunst durch die unverständige Beseitigung der architektonischen Ornamente, die dasselbe ursprünglich umgaben, beeinträchtigt worden ist und man Decke und Seiten angeweisst hat, statt die gemalten Einfassungspilaster zu erhalten. — Eine schöne Nachbildung des Freskencyklus der Brancacci-Kapelle in Farbendruck hat die Arundel-Society veranstaltet.

er vorher keins der jetzt in der Kapelle sichtbaren Fresken ausführte, schliessen wir aus der Beschaffenheit seiner Bilder in Castiglione, die in das Jahr 1428 fallen und von schwächerem Stile sind. Es bleibt nur die Frage übrig, ob er etwa nach Masaccio in der Kapelle gemalt habe, aber das widerstreitet sowol der Ueberlieferung wie dem Thatbestand.

Zur Vervollständigung der Charakteristik fügen wir noch hinzu, dass die Bilder auf überaus glattem Bewurf und mit ausserordentlicher Schnelligkeit gemalt sind, was aus der Gestalt und geringen Anzahl der Nähte hervorgeht. Das technische Verfahren, dessen sich Masaccio bediente, ist leicht zu verfolgen: er malte mit transparenten Farben, welche den weissen Untergrund durchscheinen lassen. Besonders ist diess an den Bildern der oberen Reihe erkennbar, während er bei den unteren seiner Handfertigkeit grösseren Spielraum liess: hier sind die Lichter der Fleischpartien pastoser, die Schatten kräftiger darübergelegt, die Behandlung überhaupt sorgfältiger. Sie zeigen nicht so massige und breite Licht- und Schattengebung, sind dagegen aber durchgeführter als die oberen, aus dem einfachen Grunde, weil das Nähere mehr Ansprüche zu erfüllen hat. Das Ganze ist augenscheinlich in grossen Stücken auf dem weissen Grunde angelegt, leichtflüssige Lokaltöne schnell angetragen, die breiten Schatten mit durchsichtigen warmen Tönen übergangen, und durch Halbtöne mit den Lichtmassen vermittelt. Dadurch erhielten die Fleischpartien lichten, aber dabei milden goldigen Schein und die plastische Wirkung wurde mehr durch geschickte Aneinanderfügung der Farben, als durch sorgfältige Pinselzeichnung erreicht. Energisches harmonisches Colorit und Ausdruck der Luftwirkung macht die Mängel, welche der Linearperspektive noch anhaften, weniger fühlbar und verleiht in Verbindung mit der ernsten Grösse der Composition den fest und sicher auftretenden Gestalten erhöhten Reiz. Der Geschmack der Gewänder steht damit völlig im Einklang; bei der Richtigkeit und Breite der Lichtführung sind die Faltenmotive einfach und leicht; in der Wahl der Farben herrscht durchweg Augenmerk auf die Harmonie des Ganzen, substantiöse Fülle und gegenseitige Abtönung, überhaupt viel

von der einheitlichen Stimmung, worin Tizian, Andrea del Sarto und Correggio das Höchste leisteten.

Aus allem geht hervor, dass Masaccio als Colorist in Fresko die Ueberlegenheit des heimischen Kunststils aufrecht erhielt. An milder Leuchtkraft und Durchsichtigkeit der satten Töne steht er ebenbürtig neben Giotto, aber er geht in der Verbindung kräftiger Lichter und Schatten weit über ihn hinaus. Harmonie und Saft der Farben sind für die Malerei, was der wohlgefällige Linienfluss für die Composition ist: die Farbe fesselt das Auge zuerst und führt es unmerklich weiter zur Würdigung des Gefüges der Linien. Diese beiden höchsten Erfordernisse der malerischen Schönheit verbanden sich bei den Florentinern: sie besassen das Vermögen der Formgebung und zugleich die Sprache, welche die Sinne zu Verständniss und Genuss derselben leitet. In Masaccio, der den Antonio Veniziano und Masolino hinter sich liess, haben wir den Meister dieses Vermögens zu erkennen, das in geringerem Grade schon Giotto und Orcagna eigen war. Höher wurde die Kraft, Durchsichtigkeit und Harmonie der Freskofarben nach ihm nur durch Andrea del Sarto (in den Gemälden der S. S. Annunziata und des Cenacolo bei Florenz) gesteigert, während andrerseits im Ausdruck der Luftwirkung und des Reliefs zugleich Correggio das Aeusserste und zwar mit Hilfe desselben Verfahrens leistete, das Masaccio in der Brancacci-Kapelle angewandt hatte. Denn auch er legte seine Figuren mit ebenso breiter Modellirung auf weissem Grunde an, steigerte die Kraft seiner Tinten durch warme Lasirung der Schatten, setzte die hohen Lichter mit breitem Pinsel auf und goss über das Ganze seinen reizvollen Goldton.

Aber wie hoch auch den Masaccio seine Begabung hierin über die Zeitgenossen erhebt, so wenig lässt sich leugnen, dass sein Beispiel in anderer Beziehung leicht zur Hinwegsetzung über wissenschaftliche Gesetze führen konnte. Wäre seine Richtung von unfreien Schülern fortgeführt worden, so würde eine ebenso zuchtlose Kunst daraus hervorgegangen sein, wie die der Nachbeter Michelangelo's war. Masaccio's Zeichnung für sich betrachtet ist höchst kühn, die Geberden seiner Figuren immer zweck-

mässig und sprechend, aber wie Giotto verschmäht er die Durchbildung der Form an Füssen und Gliedmaassen;[51] dafür fehlte ihm der Sinn. Wenn er auch die Summe von Kenntnissen besass und anwendete, welche seine Zeit in Bezug auf perspektivische Wirkung inne hatte, so war dieser Zweig doch noch unfertig und er selbst trotz mancher Vervollkommnungen, die er instinktiv anbrachte, nicht weit genug voraus, um sich auch darin auf gleiche Stufe mit der späteren Kunst zu erheben. Es war ein Segen, dass er minderbegabte Geister wie Paolo Uccelli neben sich hatte, die aus Liebe zu den Hilfsdisciplinen ihrer Kunst sich ganz und gar mathematischen Untersuchungen hingaben; in dieser Richtung weiterstrebend erreichten Mantegna und Piero della Francesca, was hierin überhaupt zu erreichen ist. Sie hielten die Kunst in Schranken zurück, die Masaccio's genialer Trieb, immer zur Ueberschreitung gesunder Grundsätze geneigt, durchbrach. Seine Abtönung und seine Farbe erfreuen in hohem Grade, aber seine Linien halten die Probe des Cirkels und Richtmaasses nicht aus. Uccelli und Mantegna sehen es auf ganz Anderes ab; Atmosphäre und Farbenreiz fehlt ihren Bildern, aber sie haben doch ein grosses Verdienst um die Vervollkommnung der ganzen späteren Kunst: Jener befähigte den Ghirlandaio, die Gesetze der Perspektive sich anzueignen und auf grosse umfassende Normen zu stellen, und wenn auch Ghirlandaio als Colorist unter Masaccio blieb,[52] so war er es doch, der Fra Bartolommeo und Rafael in der perspektivischen Correktheit und Modellirung, die sie der menschlichen Gestalt gaben, am meisten gefördert hat; ein Bildhauer im Malen feilte er die Form aufs Genaueste aus und gab ihr die classische Vollendung.[53] — Die Eigenschaften, die das moderne Element bei Masaccio ausmachen und ihm den hohen Platz in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts sichern, waren mehr

[51] Man vgl. z. B. den Christus, wie er dem Petrus befiehlt, das Zinsgeld zu holen; die Hand ist giottesk in der Form, die Detailzeichnung mangelhaft.

[52] Dass er ihn fleissig studirte, wird von Vasari III, 162 bezeugt.

[53] Zeugniss dafür gibt z. B. seine Composition der Erscheinung des Engels bei Zacharias in S. Maria Novella in Florenz, welche nur von Rafael übertroffen ist.

persönliche Besitzthümer als naturgemässe Früchte des Zustandes der zeitgenössischen Kunstentwickelung; denn im Ganzen betrachtet lässt sich sagen, dass die Malerei in dem Zeitalter, an dessen Beginn Giotto und an dessen Schluss Masaccio steht, sich in den Grenzen des Wahrheitsausdruckes hielt, mit Einem Stoff genährt, gleichmässig auf Tiefe und Kraft gerichtet, nach denselben Gesetzen gehandhabt und mit denselben Unvollkommenheiten behaftet. —

Unter den Arbeiten, die Masaccio ausführte, während er noch in der Brancacci-Kapelle zu thun hatte, war das ebenfalls für die Karmeliterkirche bestellte Bild der „Sagra", d. h. Einweihung des Klosters. Es vergegenwärtigte nach Vasari's Angabe die feierliche Procession, in der viele Porträts angebracht waren,[54] und soll über der Thür, die aus dem Umgang in die inneren Räume des Gebäudes führt, in terra verde (Grau in Grau) gemalt gewesen sein. Das Conterfei der Thür, des Pförtners mit den Schlüsseln in der Hand und die perspektivische Wiedergabe der nach vorn schreitenden Figurenreihe gefiel auch dem verwöhnten Auge des Biographen. Das Bild ist leider zugeweisst worden. Nun hat man kürzlich ein Fresko aufgefunden, das offenbar von Masaccio's Hand herrührt und ebenfalls das Stück einer Procession darstellt, aber dieses ist nicht grau in grau, sondern farbig gemalt.

Rechts steht die Profilfigur eines Mönches, der vor einem Altar das Kreuz in die Höhe hebt; dahinter links (vom Beschauer aus) sieht man zwei Klosterbrüder einander gegenüberstehend im Gespräch und noch weiter zurück Ueberreste einer Gruppe, in der eine Figur in rother Mütze und gelbem Mantel erkennbar ist. Ueber diesem Stück finden sich Umrisse eines perspektivisch gut gezeichneten Häusercomplexes, vor dem ein feister Mönch mit lachendem Gesichte steht, der anscheinend soeben die Beichte eines jüngeren Bruders gehört hat; weiter links sodann eine Figur, der der Kopf fehlt. Hinter

Del Carmine. Florenz.

[54] Vas. III, 159 nennt Filippo Brunellesco, Donatello, Masolino, Antonio (Michele?) Brancacci, Niccolò da Uzzano, Giovanni di Bicci de' Medici, Bartolommeo Valori und Lorenzo Ridolfi. Bezüglich des Letztern, eines Venezianers, bemerken die Herausgeber Vasari's (III, 160, Not. 2), dass er nur zweimal, 1402 und 1425, in Florenz gewesen sei. Entweder ist er aber selbst bei der Einweihung zugegen gewesen (die 1422 stattfand), und dann ist diese Behauptung irrig, oder Masaccio hat ihn i. J. 1425 trotz seiner Abwesenheit bei der Handlung selbst in sein Gemälde mit hineingebracht.

der vorigen Gruppe stehen, durch eine Bodenerhebung halbverdeckt, die Gestalten zweier Mönche, von denen der eine, welchen man von der Seite sieht, nach oben schaut und der andere mit beiden Händen nach unten deutet. Die Ferne bildet eine Kirche und hügelige Landschaft, pastos in Tempera gemalt.

Hier haben wir ein schönes Stück, unberührt von Reparatur und mit allen charakteristischen Zügen Masaccio's ausgestattet, dem breiten Auftrag der Lokaltöne, den flüssigen Schatten bei einfachen und leichten Gewändern, Anstand der Bewegungen und schöner Architekturstaffage. Vasari berichtet von einem Fresko, Darstellung eines Papstes, wie er die Regeln der Karmeliter bestätigt, welches Fra Filippo Lippi in der Nähe der Sagra Masaccio's ebenfalls im Kreuzgang in terra verde gemalt habe.[55] Ist damit das eben beschriebene gemeint, dann kann Filippo schwerlich der Urheber sein, dafür ist die Uebereinstimmung mit dem Stile des Masaccio zu gross, und überdiess zeigt, es wie gesagt, farbige Ausführung.

Noch ein Ueberbleibsel von Masaccio's Hand und zwar eins der schönsten ist erst in unserem Jahrhundert wieder zu Tage gekommen: die Darstellung der Dreieinigkeit, ursprünglich an der Innenseite des Lettners im Hauptschiffe zu S. Maria Novella[56] oberhalb der Anbetung der Könige, die aus früherer Zeit stammt.[57] Alles Lob, welches Vasari dieser ausgezeichneten Arbeit Masaccio's zollt, hielt ihn nicht ab, es mit einem Bilde seiner eigenen Hand zuzudecken,[58] von dem es nicht lange erst wieder befreit worden ist. Unmittelbar darauf aber gerieth es in die Hände der Restauratoren, wurde von der Wand losgesägt und an einer leeren Stelle in der Ecke rechts seitwärts vom Eingange in die Kirche angebracht, wo man es noch heute findet.[59]

[55] Vas. IV, 116.

[56] „La Trinità è per mano di Tho. Masacci" — bestätigt Albertini in s. Memoriale (unter S. Maria novella).

[57] Wahrscheinlich aus dem 14. Jahrh., wie das Ueberbleibsel der Gestalt eines Engels bei den Hirten schliessen lässt, der sich nebenbei befindet, rechts vom Pilaster mit dem Sims, unter welchem der perspektivische Bogen gemalt ist.

[58] Vas. III, 156.

[59] Das Fresko war mit Ausnahme einiger Stücke der gemalten Architektur und der Theile des Vordergrundes, auf denen sich die Porträts befinden, sowie des blauen Mantels der Gottvater-Gestalt gut erhalten geblieben. Unsere obige Beschreibung bezieht sich auf den Zustand, den das Werk bei der Aufdeckung zeigte. Jetzt sieht es aus wie ein durch einen Fettüberzug verdunkeltes Stück Wand.

Vor einer Anzahl Stufen, welche zu einem Bogengange mit gut perspektivischer Deckentäfelung hinanführen, sieht man Gottvater; an dem Kreuz, das er vor sich in Händen trägt, hängt Christus mit übereinanderliegenden Füssen, und über dessen Haupt schwebt die Taube. Maria und Johannes stehen seitwärts vor der Treppe, jene mit ihrer rechten Hand den Schleier schliessend und auf den Erlöser deutend, dieser Hände ringend den Blick nach oben gewandt. Noch weiter vorn knieen die Stifter, ein Mann in den mittlern Jahren, im Profil gesehen, und ein Weib in ähnlicher Haltung. S. Maria Novella. Florenz.

In seiner üblichen panegyrischen Weise preist Vasari die vorzügliche Perspektive in einem Tempera-Bilde der Verkündigung von Masaccio, das sich in S. Niccolò di là d'Arno befand.[60] Ebenso überschwängliches Lob gibt er nun der Darstellung des Bogens in der obenbeschriebenen Dreieinigkeit, wo bei der Wahl des hohen Augenpunktes in der That eine technische Kenntniss offenbar wird, welche selbst einem Cinquecentisten keine Schande macht. An der stark beschädigten Gestalt Gottvaters mit blauem Gewand[61] fällt der muskulöse und stark ausgebildete regelmässige Kopf und die vollendete Verkürzung auf, mit welcher die an den Stufen ruhenden Füsse gezeichnet sind. Das dornengekrönte Haupt Christi, schmal und etwas klein für die Figur und leicht gesenkt, hat giottesken Typus; reichliches Haar und langer gerader Bart umschliessen Züge von stark hervortretendem Schmerzensausdruck und die Gesichtsmuskulatur ist in der Weise gehalten, die man an Skulpturen Donatello's und Ghiberti's wahrnimmt. Die Formgebung im Allgemeinen geht nicht sowol auf ein Idealbild des Heilands, als vielmehr auf blose Naturwahrheit aus, eine Tendenz, bei welcher Masaccio die edle Uebereinstimmung von Contour und Körperverhältnissen beeinträchtigte, die bei Giotto nie fehlt.[62] Er will seinerseits hinzuthun, was dem grossen Vorfahren abgeht, aber es geschieht auf Kosten der grossen Eigenschaften desselben; bei ihm deckt sich Form und Vorstellung, bei Masaccio wird die Form vorherrschend, — das ist der Unterschied die-

[60] Es existirt nicht mehr. Vas. III, 156.

[61] Ursprünglich a tempera gemalt, jetzt fast ganz farblos.

[62] Vgl. Band I, Cap. VIII und IX über Giotto's Kreuzigung Petri in der Sakristei der Peterskirche und seine Krucifixe.

ser beiden Geister, deren Kunst zwei Zeitaltern die Richtung bestimmte. — Gestalt und Antlitz Marias, die hier als Matrone von etwa 50 Jahren gedacht ist, athmen starke Willenskraft; was sich von den Zügen noch erkennen lässt, zeigt zwar Schönheit, aber zugleich auch Härte und in sich geschlossenen Schmerz. Fast rafaelische Inbrunst prägt sich dagegen in dem jugendlichen Johannes aus, wie er stillen tiefen Leides voll, aber mit aufrechtem Haupte dasteht. Der Donator zur Linken, in rother Mütze und rothem Mantel, kniet ruhig im Gebet und hat ebenso wie die kräftig gebaute, männlich und gesund aussehende Frauengestalt gegenüber[63] ungefähr ein Alter von 50 Jahren. Entsprechend der Behandlung der Christusgestalt, bei welcher sich die anatomische Genauigkeit des Körpers nicht bis in die Gliedmaassen erstreckt und diese nur in ihrer natürlichen Bewegung genügen, gewahrt man an den Stifterporträts eine Mischung kühner Oberflächlichkeit mit fast michelangeleskem Raffinement. Das Frauengesicht hat eine Lebensfülle, eine Leichtigkeit des Umrisses und Frische des Blickes, welche an die besten Leistungen Donatello's erinnert.[64]

Technisch betrachtet führt Masaccio fast das Handwerkszeug des Bildhauers in die Malerei ein. Die Sorgfalt, mit der er seine Instrumente aussuchte, beweist, dass er kein handwerksmässiges

[63] Ihre schwarze Haube wird theilweise von einem blauen Tuche verdeckt, das über den Kopf gezogen ist.

[64] Auch dieses Bild ist auf überaus glatter Fläche gemalt; nach Aufzeichnung der Umrisse scheint das Ganze mittels einer breiten Bürste in leichtflüssigem durchsichtigen grünlichen Grau grundirt zu sein. Die Schattenmassen hat M., wie etwa ein Bildhauer bei seinem ersten Thonmodell verfährt, durch eine den einzelnen Fleischformen entsprechende rundende Pinselführung herausgearbeitet, bei den Lichtern ist der weisse Untergrund mit benutzt. Dann haben sämmtliche belichtete Partien warme Lasur bekommen, und so ist der Lokalton des Fleisches fertig gemacht, der den Grund fast überall durchschimmern lässt. Die höchsten Lichter sind durch wenige Striche pastoser Farbe aufgesetzt, die Schatten mit warmen gelblichen Lasuren verstärkt, Lippen und Wangen mit derbem Anstrich bezeichnet. Das Punktirverfahren wendet er mit Ausnahme kleiner und sehr untergeordneter Theile fast nie an. — Mit welcher Schnelligkeit und Handfertigkeit er arbeitete, zeigt die Behandlung der Haare bei Christus und bei Johannes: das Ganze ist breit und mit Bürstpinseln von verschiedener Grösse angetragen, die er in der Richtung der eingezeichneten Formen bewegte; bei Johannes ist sodann der Wuchs der Locken mit wenigen Strichen angedeutet, beim Christuskopf hat eine flache in vier Büschel getheilte Bürste dazu gedient, die Wellenbewegung des Haares zu markiren.

Hilfsmittel verschmähte, das zum Ziele führen konnte. An dem letztgenannten Beispiel ist die Zeichnung in ungewöhnlichem Maasse flüchtig, sie scheint mit der Geschwindigkeit des Blitzes hingeworfen und gleicht mehr einem plötzlich verkörperten Willen als bedachtsamer Arbeit der Hand. Sein Augenmerk ist fast ausschliesslich auf die Geberdensprache der Figuren gerichtet, und deshalb treten die minder prägnanten Kleinigkeiten zurück. War die Bewegung im Grossen und Ganzen fixirt, dann nahm er die Kopfformen vor, um ihnen Charakter und Ausdruck zu geben.

Ein unvollkommeneres Beweisstück als die bisher aufgeführten und auch wol älter als sie ist die sogenannte „Conception“ (d. h. Maria mit Christus auf dem Schoosse und darüber Anna), die ursprünglich für die Kirche S. Ambrogio gemalt sich jetzt in der Kunst-Akademie zu Florenz befindet.[65] Das Arrangement entspricht im Wesentlichen der Darstellung Agnolo Gaddi's in Filline bei Prato, doch ist die Farbe der Fleischpartien zu einem blöden Roth verdorben und das Gesammtcolorit durch übermässigen Auftrag von Firniss bei spätern Restaurationen abgestumpft. Stilistisch jedoch nähert es sich dem Bilde der „Versuchung“, der „Erweckung Tabitha's“ und den geringeren Partien der „Predigt Petri“ in der Brancacci-Kapelle, und zeigt daher Verwandtschaft mit Masolino's Manier. Die Figuren sind regelmässig gebildet, aber von sanftem Formenfluss, und die Gewänder, wenn auch in bescheidenem Grade, ausgeputzt. Das Fleisch des Christuskindes und der Engel hat nicht die feine Zeichnung derjenigen Brancacci-Fresken, die für Masolino's Arbeit angesehen werden. In den Verhältnissen der schlanken Gestalten ist Masaccio's Eigenart deutlich genug ausgeprägt, sodass dieses Altarstück schon genügen könnte, die oben ausgeführte Ansicht über den Urheber der Brancacci-Fresken zu erhärten.

Zwei Bilder Masaccio's werden in der Gallerie der Uffizien gezeigt:

[65] Vasari III, 155. Im Katalog der Gallerie Nr. 36. Saal der grossen Gemälde. — Vergl. dazu Cap. III, S. 46.

Angebliche Werke in Florenz, Rom, Petersburg.

Das eine, höchst geschickt und leicht mit dünner Farbe auf einen Ziegel gemalt, angeblich sein Selbstporträt, ein lebensgrosser Jünglingskopf mit Mütze, ganz von vorn gesehen,[66] der jedoch mit dem obenerwähnten Porträt in der Brancacci-Kapelle nicht übereinstimmt und auch weniger in Masaccio's als in Filippino Lippi's Charakter gehalten ist. — Das andere Stück,[67] ebenso auf Backstein, zeigt einen bejahrten männlichen Kopf, gleichfalls in Naturgrösse in Dreiviertelsicht mit braunem Kleid und Barret. So schön das Porträt ist, die breite und leichte Behandlungsweise Masaccio's hat es nicht. Am ersten möchte man es dem Sandro Botticelli zuschreiben. —

In der Gallerie Corsini in Rom (36) befindet sich ein männliches Porträt, Halbfigur, ganz von vorn, mit rother Mütze und rothem Kostüm und einem Ring in der Hand, ebenfalls dem Masaccio zugeschrieben. Auch diess erinnert einigermassen an Botticelli, verräth aber auch Züge der Pollaiuoli, die, wie später gezeigt werden soll, manches Gemeinsame hatten. Ein wichtiges Merkzeichen ist hier die harte Tempirafläche und das Machwerk, das eher nach den Pollaiuoli als nach Botticelli aussieht. —

Denselben Charakter hat das als Masaccio's Werk bezeichnete Bildniss eines in Dreiviertelwendung nach links genommenen Mannes mit herben Zügen in schwarzem Kleid und ebensolcher Kopfbedeckung auf grünem Grunde, welches die Gallerie Leuchtenberg in Petersburg besitzt (N. 53). Die Formen sind hart und eckig; das Bild hat durch Nachtupfen und Retouchen verloren.[68]

Das lebensgrosse Brustbild, Dreiviertelansicht in rother Mütze und schwarzem Gewand, in der Torrigiani-Gallerie zu Florenz ferner, welches Masaccio selber darstellen soll und ihm auch zugeschrieben wird, hat den Stilcharakter Filippino's in der Brancacci-Kapelle.[69] —

Das Lebensende Masaccio's ist in tiefes Dunkel gehüllt. Sein Verschwinden aus Florenz gab zu allerhand entsetzlichen Vermuthungen Anlass, es wurde von Vergiftung gesprochen und dieser Argwohn blieb im ganzen sechzehnten Jahrhundert rege; in Wahrheit wusste eben nur Niemand, was aus ihm geworden war. Er hatte sein schönstes Stück Arbeit in der Brancacci-Kapelle unvollendet gelassen und war von Mutter und Bruder hinweggegangen, die nachher für Schulden in Anspruch genom-

[66] Nr. 286 des Katal. d. Uffizien.

[67] Nr. 1119 daselbst.

[68] Von Waagen, Gemäldesammlung der kaiserl. Eremitage etc. München, 1864, S. 370 wird es als Filippino Lippi verzeichnet.

[69] Wenn dieses nicht gut erhaltene Porträt dasjenige ist, welches Cinelli erwähnt (s. Vas. V, 259, Commentar zum Leben Fil. Lippi's), so ist wenigstens die Aehnlichkeit mit dem in den Uffizien nicht zu behaupten.

men wurden, welche er nicht hatte bezahlen können. Sein Gläubiger Niccolò de Ser Lapo verlangte noch 68 Lire, der Catasto von Florenz wies die amtlichen Angaben seiner Einkünfte vor, aber vergebens. Dieses Papier, welches noch existirt und seit Masaccio's Tabelle vom Jahre 1427 theilweise ergänzt war, kam damals zurück mit der Randbemerkung von fremder Hand: „soll in Rom gestorben sein".[70] —

Vergebens sucht man in Florenz nach den Arbeiten, die Vasari sonst von ihm aufführt;[71] dagegen haben wir viele, die seinen Namen mit noch weniger Recht tragen, als die obengenannten.

So die lebensgrosse Madonna mit dem Kinde in segnender Haltung, welche in der Kapelle rechts vom Chor der Kirche zu S. Giovanni, dem Geburtsorte Masaccio's, hängt und für ein Jugendwerk desselben gilt, aber die schwache Arbeit eines Nachahmers ist. Angebliche Bilder Masaccio's.

Ein männliches Porträt aus der Familie der Panichi von Florenz befindet sich unter Masaccio's Namen in der Gallerie zu Modena (N. 26), rührt aber nicht vom Meister her. — Ein anderes männliches Porträt im Belvedere in Wien (N. 36) ist nicht einmal florentinisch, sondern von einem ferraresischen Maler des 16. Jahrh.; das Prälaten-Bildniss in der Gallerie zu Stuttgart ist in Pontormo's Manier gemalt, ein viertes (lebensgrosses Brustbild mit rother Mütze und gleichfarbigem Wamms) in der Sammlung der Universität Oxford ist des Granacci in seiner Schulverwandtschaft mit Ghirlandaio würdig. Die beiden ebendaselbst befindlichen Profilbilder, die auch als Masaccio bezeichnet werden, sind nicht von Florentinern.

Auch die in der Pinakothek zu München befindlichen sogenannten Masaccio's sind keine hervorragenden Bilder: das Mönchs-Porträt auf Kalk (Cab. XVIII, N. 542) ist von einem geringen Sienesen des 15. Jahrh., das „Wunder des heil. Antonius von Padua" (Cab. XVIII, N. 538) von einem schwachen Nachahmer Pesellino's; das vermeintliche eigene Bildniss des Künstlers, eine Halbfigur in

[70] „Dicesi è morto in Roma" s. Giorn. stor. d. Arch. Tosc. Jahrg. 1860 a. a. O. — Niccolò di Ser Lapo bemerkt zu seinen Notizen v. J. 1430, dass er sein Recht werde aufgeben müssen: „Rede di Tommaso di Ser Giovanni dipintore den dare lire sessanta otto. Questo Tommaso morì a Roma, non so se mai n'arò alcuna cosa, poichè dice il fratello suo non essere rede."

[71] Verschollen ist die „Austreibung des Teufels durch Christus", damals im Hause Ridolfo Ghirlandaio's (Vas. III, 155), der heil. Ivo von Britannien, früher an einem Pfeiler in der Badía (ibid. 156), die „Madonna mit Katharina und Julian und der Geburt Christi etc.", ursprünglich in S. Maria Maggiore (ibid. 90 und 157). Ebensowenig ist von den Gemälden in der Karmeliterkirche zu Pisa auf uns gekommen (ibid. 157), doch besitzt die Akademie in Pisa einen Paulus mit Schwert und Buch (Kniestück), das wie ein Masaccio in Miniatur aussieht, im Ganzen aber mehr einem Schüler Masaccio's anzugehören scheint.

rothem Barret (Cab. XIX, N. 558) gleicht dem in Del Carmine nicht und ist schlechtes Produkt eines Malers, der Ghirlandaio studirt hat. Die mit „Glaube und Andacht“ bezeichneten beiden Männergestalten endlich (Cab. XIX, N. 559) haben mehr deutschen als italienischen Charakter.

Der heil. Bernhard mit Legendenepisoden zur Seite in der Berliner Gallerie (N. 1066) ist nicht in Masaccio's Stil, sondern von einem geringen zeitgenössischen Florentiner.

Das schöne von vorn gesehene Brustbild mit rother Mütze und bräunlichem Kleid, angeblich Masaccio's eigenes Bildniss, in der Nationalgallerie zu London (N. 626) ist dem Botticelli und Filippino Lippi verwandt; die Behandlung und die Eigenthümlichkeit der Farbe und des Aussehens stehen dem Erstgenannten näher.

Im Besitz des Herrn W. D. Lowe von Locko Park Derbyshire befindet sich ein weibliches Porträt, welches dem Masaccio zugeschrieben, aber im Stile Sebastian Mainardi's gehalten ist. Das männliche Porträt in demselben Besitz hat gleichen Charakter, steht aber dem D. Ghirlandaio näher.[72]

Auch die Gallerie in Liverpool besitzt zwei Bilder — einen heil. Laurentius und eine Anbetung der Magier — die fälschlich nach Masaccio benannt sind. — Zahlreiche andere Bilder in verschiedenen Gallerien dürfen wir übergehen. —

Giovanni di S. Giovanni di Mone Guidi überlebte seinen Bruder Masaccio sehr lange. Er brachte in Florenz viele Jahre im Kampf um das tägliche Brod zu, wie aus seinen wiederholten summarischen Angaben zum Catasto hervorgeht. Unter dem Jahre 1470 meldet er: „Ich, Giovanni, 63 Jahr, bin krank, mein Weib Mona Tita 40, mein Sohn Tommaso, wenn er noch lebt — er hat mich vor 17 Jahren verlassen — ist 32, der zweite, Antonio Francesco, 28 Jahr, wohnt bei mir mit seiner Frau La Nanina, welche 20 Jahre zählt. La Tancia, meine Tochter, ist 16, Benedetto, mein Sohn, 13, Lionardo 10, meine Töchter La Francischa und Lalesandra sind 6 und 4 Jahr alt.“ Noch einmal erscheint er 1480, aber i. J. 1498 bezeichnet sich sein Weib als Mona Titta donna fu di Giovanni.[73] In seiner Eigenschaft als Künstler hat er keinen Nachruhm hinterlassen.

Masaccio's schlecht besoldeter Gehilfe Andrea di Giusto wird als Maler eines Altarbildes in S. Lucia in Florenz i. J. 1436

[72] Beide auf der Ausstellung in Manchester unter N. 66 u. 67.

[73] Gaye, Carteggio I, 116 und 117. Vgl. auch 115 N. XXXVII.

verzeichnet. Sein Sohn Giusto di Andrea di Giusto, dem wir später noch begegnen, arbeitete im gleichen Metier mit Neri di Bicci und Benozzo Gozzoli zusammen.[74] —

Bei der Fülle von Namen, die in dieser Zeit auftreten, muss man sich begnügen, die direkte Abfolge der Künstlergruppe zu erkennen, die je an ihrem Theile die Entwickelung der Malerei des Trecento zeitigen. Giotto, Orcagna und Masaccio sind die drei grossen Geister, welche dem neuen Zeitalter den Boden bereiten: ihr Nachfolger Ghirlandaio erwirbt und vereinigt Alles, was ihnen noch fehlte, Fra Bartolommeo, Rafael und Michelangelo einerseits, Correggio, Tizian und Lionardo andrerseits treten als die grossen Vollender in ihr Erbe und schliessen die erstaunlichste Periode der Kunstgeschichte ab.

[74] Gaye, Carteggio I, 211 f.

ACHTES CAPITEL.

Don Lorenzo und andere Künstler des Camaldulenserordens.

Ehe wir uns näher mit Angeliko da Fiesole, dem Zeitgenossen und Nebenbuhler Masaccio's beschäftigen, überblicken wir zur Vorbereitung auf seinen Stil die Thätigkeit eines anderen Mönches, der vermöge seiner Anlehnung an den jüngern Gaddi die Kunstrichtung des Trecento ins Quattrocento herübertragend zu den würdigen Ausläufern der Giottistenschule zählt. Dass in den frühen Zeiten die Klöster auch Pflegestätten der Kunst waren, bedarf keiner Beweise mehr; es genügt, an die Benediktiner zu Montecassino zu erinnern, die im elften Jahrhundert unternahmen, eine neue Mosaikbildnerei ins Leben zu rufen; gleich rühmlichen Eifer bewährten die Dominikaner in Florenz und Pisa für Skulptur und Baukunst, und dass die Geschichte der Miniaturmalerei vorzugsweise in italienischen Klöstern gepflegt wurde, lag in der Natur dieses Dekorationszweiges.

Auch die Leistungen des florentinischen Camaldulenserbruders Don Lorenzo tragen in hohem Grade Eigenschaften an sich, die ihn zur Begründung einer mönchischen Miniatorenschule befähigen, und er gehört hierin unter die Künstler ersten Ranges. Obgleich älter als Angeliko, stand er nicht an, auch einmal als dessen Gehilfe zu arbeiten, aber völlig unabhängig von diesem malte er auf eigene Hand umfangreiche und bedeutende Bilder, die von seinen klösterlichen Zeitgenossen noch höher geschätzt wurden, als von ihren Nachfolgern.

Lorenzo's Name ist nur auf einem einzigen seiner Tafelbilder erhalten, auf demjenigen in der Camaldulenserabtei zu Ceretto bei Certaldo zwischen Florenz und Siena. Es war i. J. 1413 für das grosse Kloster degli Angeli in Florenz gemalt, wurde aber im 16. Jahrhundert in die Filialanstalt des genannten Ortes übertragen.[1]

Abteikirche zu Ceretto.

Wie alle Altargemälde Lorenzo's hat auch dieses treffliche Werk die im 14. Jahrhundert übliche Form beibehalten. Es ist von drei Giebelaufsätzen überhöht, deren Pilaster auf einer Unterleiste ruhen.[2] Die grosse Mitteltafel enthält die Krönung Marias; ihr Thron, um den 16 Engel geschaart sind, steht auf einem gestirnten Regenbogen; im Vordergrunde schwenken drei Engel Weihrauchfässer. Zu beiden Seiten sind Propheten und Apostel, im Ganzen 20 Figuren, angebracht, unter ihnen die Heiligen Benedikt, Petrus und Johannes der Täufer links, rechts Romuald. Die Pilaster tragen in drei Reihen 6 Prophetenfiguren. In der Predelle sieht man die Anbetung der Magier und die der Hirten nebeneinander, rechts und links Scenen aus dem Leben des Benedikt. Der Mittelgiebel enthält Gottvater, von einem Chor rother Seraphim umgeben, die Seitenstücke Maria und den Verkündigungsengel.[3]

Lorenzo's Compositionstalent ist gering, desto entschiedener sind bestimmte Fehler bei ihm. Seine hochgewachsenen schmalen Gestalten haben auffällig gebeugte Haltung und stehen unsicher auf den Füssen, die Gewandmotive, obgleich breit und massig, schliessen in Ringeln zusammen. Die Zeichnung ist eingehend und genau, das Gesammtcolorit hat nicht nur die heitere Milde und Durchsichtigkeit von Miniaturen des 15. Jahrhunderts, sondern zeigt auch die Farbenzusammenstellung, welche diesen eigen ist, und die Verarbeitung der Fleischtöne ist gewissenhaft. Sonach erscheint er im technischen Verfahren weniger giottesk als in Formgebung und Empfindung. Aus den kleinen Predellen-

[1] Vgl. Anm. zu Vasari II, 210 und Gaye, im Kunstblatt 1840. N. 82.

[2] Die Höhe beträgt, ungerechnet der Giebel, 15 Fuss, die Breite 12.

[3] Von den drei Engeln vor Maria's Thron ist der mittlere übermalt, ebenso der Kopf des Heiligen rechts, welcher der Jungfrau zunächst steht, die Predellentafeln sind theilweise beschädigt. Die Inschrift lautet: „Haec tabula facta est pro anima Zenobii Cecchi frasche et suorum in recompensatione unius alterius tabule per eum in hoc (La)urentii Johannis et suorum, monaci huius ordinis qui eam depinxit anno domini MCCCCXIII mense februarii tempore domini Mathei prioris huius monasterii.“

compositionen spricht ähnliche religiöse Neigung wie bei Traini; sie befähigte ihn, später dem Angeliko zur Hand zu gehen.

Das eigenthümliche Stilgepräge, welches uns in dieser beglaubigten Arbeit entgegentritt, bietet sichern Anhalt für andere Werke seiner Hand, die nicht mit dem Namen bezeichnet sind.

Tafelbilder in Empoli, Paris, Florenz.

In Empoli zwischen Florenz und Pisa eine Madonna mit dem Kinde, das ihren Hals umfasst, und mit einem Buch in der Hand, links Johannes der Täufer und ein jugendlicher Heiliger mit dem Schwert, rechts Petrus und Andreas der Abt, in zwei Giebelfeldern die Verkündigung.[4]

In der Sammlung des Hotel Cluny in Paris befindet sich ferner ein kleines Tafelbild mit Giebel, welches in zwei senkrecht abgetheilten Stücken Christus am Oelberg und die heiligen Frauen am Grabe darstellt. Es hat das Datum „anno Domini MCCCCVIII“ und ist zweifellos von Don Lorenzo Monaco, und zwar aus seiner besten Zeit.[5]

Die Kirche Monte Oliveto in Florenz besitzt ferner ein ausgezeichnet erhaltenes Triptychon von ihm, in Tempera auf Goldgrund: die thronende Jungfrau mit dem stehenden Kinde auf dem Knie. Der Teppich hinter ihr wird von zwei Engeln gehalten, links sind Johannes der Täufer und Bartholomäus, rechts Thaddäus und Benedikt, in den Spitzen der Nischenbögen über ihnen zwei Propheten in Medaillons, im Aufsatz wieder Gottvater und die Verkündigung. Es hat die Inschrift: „Ave gratia plena Dom^{s} tecum . an . D. MCCCCX.“

Schon das früheste dieser Bilder, dasjenige in Empoli vom Jahre 1404, zeigt den Künstler in voller Reife; sonach muss er im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts geboren sein. Der Stil bekundet den Schüler Agnolo Gaddi's und hat Einiges von Spinello Aretino, dessen kraftvolle Charakteristik der Köpfe bei nachlässiger Zeichnung der Gliedmaassen hier nachgeahmt ist. Wie hartnäckig Lorenzo die Manier des Trecento beibehielt, geht daraus hervor, dass ein offenbar von ihm herrührendes Bild (jetzt in der Akad. d. Künste in Florenz) von Vasari für Giotto und zwei andere Tafelgemälde in der Nationalgallerie zu London für Taddeo Gaddi gehalten werden konnten.

[4] Der Mittelgiebel ist zerstört, die Figuren haben halbe Lebensgrösse und an der Fussleiste des Bildes befindet sich das Datum 1404.

[5] In der Sammlung ist es unter dem Namen des Gentile da Fabriano verzeichnet.

Eine Krönung Marias, mit drei Engeln vor dem Throne, in kleineren Verhältnissen als die von 1413 befindet sich jetzt in einer Privatkirche[6] bei Certaldo, unweit Ceretto. Das Bild war ursprünglich offenbar Mitteltafel eines Altargemäldes,[7] für dessen Seitentheile wir die beiden eben erwähnten Tafeln mit Heiligen halten, die unter Taddeo Gaddi's Namen in London sind.[8] Sie stehen zu dem Bilde in derselben Beziehung wie die Flügel desjenigen in Ceretto zur Mitteldarstellung. Vielleicht gehörte das Bild vor seiner Theilung und ehe es Fussleiste und Pilaster verlor ins Camaldulenserkloster S. Benedetto vor Porta a Pinti in Florenz, das bei der Belagerung von 1529 zerstört wurde. Dasselbe hat wenigstens nach Vasari's Angabe auch die Krönung Maria's zum Gegenstande gehabt, war dem im Kloster degli Angeli (jetzt in Ceretto) ähnlich und damals im ersten Kreuzgange daselbst in der Cappella Alberti rechts aufgestellt.[9] Wenn man die auseinandergestreuten Theile wieder zusammenfügte, würde es eine fast ganz genaue verkleinerte Replik des Bildes von Ceretto geben, nur mit dem Unterschiede, dass es auf jeder Seite zwei Heiligenfiguren weniger hätte. — Das andere Bild, in der Akad. d. Künste in Florenz, ist jene von zwei Flügeln mit je einem Heiligenpaar eingefasste Darstellung der Verkündigung, an welcher Vasari, der sie dem Giotto zuweist,[10] die erschrockene Bewegung Maria's lobt. — In derselben Sammlung[11] haben wir auch drei von Lorenzo gemalte Aufsätze, Bestandtheile der Kreuzabnahme Fiesole's zu nennen, sowie eine Predelle von seiner Hand, welche die Geburt Christi und Scenen aus den Legenden des heil. Onofrius und Martin enthält.[12]

Tafelbild bei Certaldo.

Akad. d. K. Florenz.

Zu den besterhaltenen und schönsten Altartafeln Don Loren-

[6] Eigenthümer des Gebäudes ist ein Herr Landi.

[7] Die Basis ist durch ein Loch in der Mitte beschädigt. Das grüne Kleid Maria's hat die Farbe verloren, man sieht jetzt die in den Lichtstellen retouchirte Untermalung. Uebermalt ist auch das grüne Gewand des mittelsten Engels.

[8] Nationalgallerie N. 215 und 216 d. Katal. Die Bilder sind restaurirt.

[9] Vas. II, 211.

[10] Vas. I, 311. Vgl. B. I, Cap. VIII, S. 214.

[11] Akad. d. K. zu Florenz, Saal der grossen Gemälde N. 34.

[12] Ebend. Saal der kleinen Gemälde N. 51. — Das Ganze hat sehr gelitten.

zo's aber gehört die in der Bartolini-Kapelle in S. Trinità zu Florenz. Hier ist die Verkündigung nicht in der Weise aufgefasst wie auf dem Bilde der Akademie: der Engel kniet und Maria, eine hohe schlanke Gestalt, drückt die rechte Hand auf den Busen und erhebt das Haupt, um die Botschaft zu vernehmen. Die Gewänder schleppen zwar, doch ist ihr runder Faltenwurf breit behandelt, sodass sie elastisch scheinen. Der Jungfrau ist milder Ausdruck und fragend geöffnete Lippen gegeben, Gabriel erinnert an Agnolo Gaddi's Darstellungen in Prato, nicht blos im allgemeinen Typus, sondern sogar in der Eigenheit der dicken Fingerformen und der Bildung der Augen. Hat auch Lorenzo mehr religiöses Gefühl, so ist doch seine Zeichnung ebenso mangelhaft wie die des jüngern Gaddi, und wenn man die Heiterkeit seiner Töne und andrerseits die Stilverwandtschaft mit Spinello in Betracht zieht, so darf man den Agnolo als den Lehrer Beider ansehen. Am sorgfältigsten sind in dem Bilde zu S. Trinità die Predellenscenen ausgeführt, besonders die Anbetung der Könige; sie vereinigt die ganze Inbrunst der Empfindung und die harmonische Farbengebung, die dem Künstler eigen war, die aber freilich für gänzliche Flachheit und mangelnde Schattenmodellirung entschädigen muss.

Tafelbilder und Bruchstücke. Florenz.

In S. Jacopo sopr'Arno (Sakristei) sind von einem Altarbilde Lorenzo's nur die drei Giebelstücke erhalten. Das eine stellt den Gekreuzigten dar, von dessen Handwunden zwei Engel das Blut auffangen; die beiden Seitenstücke enthalten Maria[13] und Johannes wehklagend.[14]

Ein gutes Bild Lorenzo's, ehemals dem Fiesole zugeschrieben, ist die Anbetung der Weisen in den Uffizien, I. Corrid. N. 20; es hat die milde heitere Farbe, aber auch die Flachheit anderer.[15]

Das in der Compagnie S. Luka in Florenz (nahe dem Chiostro dell' Annunziata) befindliche Werk Lorenzo's ist Mittelstück einer Reihe von drei Predellen eines Altarbildes. Es enthält die Geburt Christi; die Seitentheile mit Darstellungen aus dem Leben des heil. Cosmas und Damianus sind von Fiesole.

[13] Ihr Kleid ist beschädigt.

[14] Einige Fragmente, welche kürzlich von den Vätern zu S. Michele in Pisa verkauft worden sind und sich jetzt in den Händen des Hrn. Toscanelli daselbst befinden, haben Lorenzo's Handweise, sind aber nicht so talentvoll, wie er sonst erscheint.

[15] Die Verkündigung, die Propheten und die Mittelfigur Gottvaters, welche dieses Altarbild vervollständigen, sind von Cosimo Rosselli (früher Nr. 17).

Mehr Aufmerksamkeit verdienen zwei Bilder im Rektorat des Collegio Cicognini zu Prato: das eine, völlig im Charakter Don Lorenzo's, stellt die Madonna mit dem Kinde dar, umgeben von den Heiligen Benedikt und Katharina zur Linken, Giovanni Gualberto und Agatha zur Rechten; weiter hinten zwei Engel; in den Seitengiebeln die Verkündigung, der mittlere ist zerstört. — Das zweite ist in der Manier eines Schülers gehalten, von welchem zunächst die Rede sein soll. Tafelbilder an versch. Orten.

Die Verkündigung mit der Dreieinigkeit darüber in der Berliner Gallerie (N. 1136) ist mit Recht als Lorenzo's Arbeit bezeichnet. Unbedeutender sind die Theilstücke mit Magdalena und Laurentius inmitten, Hieronymus und Laurentius zur Seite, ebendaselbst (N. 1123). — Im Stile dieser letzteren ist auch der sogenannte Taddeo Gaddi — Gegenstand die Heil. Laurentius, Agnes und Margarethe — aus der weiland Campana'schen Sammlung, jetzt im Louvre.

Als echtes Bild Lorenzo's muss auch die kleine Anbetung der Magier in der Sammlung Raczynski in Berlin verzeichnet werden. Die aus 5 Tafeln bestehende Predelle in der Gallerie zu Braunschweig N. 118 — Heilige darstellend, unter denen Antonius, Franciscus und Laurentius kenntlich sind, — hat ebenfalls seinen Stil.

Wir nennen ferner: in Glentyan (Schottland) eine dem Masaccio zugeschriebene Predellen-Composition von 13 Figuren, welche die Aufnahme einer Novize in den Nonnenorden darstellt, eine kleine Tafel mit den charakteristischen Merkmalen Lorenzo's. — Im Museum zu Kopenhagen (N. 29) ein Fragment, darstellend die Verkündigung, eine betende Nonne und den heil. Benedikt, ebenfalls echt.[16]

Vasari, der noch zahlreiche Wandmalereien Lorenzo's verzeichnet, die nicht auf uns gekommen sind,[17] lässt ihn, ohne Jahreszahl und Ort zu nennen, in einem Alter von 55 Jahren sterben. Dass ausser ihm zahlreiche Maler in den Camaldulenserklöstern Italiens waren, ist hinlänglich durch Nachrichten erwiesen. Die neuesten Herausgeber Vasari's erwähnen Miniaturen eines solchen Ordensbruders in den Choralbüchern zu S. Croce,[18] wo eine Darstellung der Geburt Christi mit „Don. Simon ordinis Ca-

[16] Dagegen gehört das dreitheilige Altarbild in der Gall. zu Perugia (N. 102, 103 u. 104), welches aus der Carmeliterkirche des Ortes herrührt und die Madonna, Engel und Heilige darstellt, dem Lorenzo entschieden nicht an, sondern einem armseligen umbrisch-sienesischen Zeitgenossen.

[17] In der Capp. Fioravanti in S. Piero Maggiore (Vas. II, 211 und Richa, Chiese I, 142), in den Kapellen der Ardinghelli und Bartolini in S. Trinità (Vas. II, 211. 212), in der Certosa (ib. 212); ausser diesen Fresken nennt Vasari in der Kirche der Romiti eine Kreuzigung (ib. 212) und das Altarstück in S. Piero Scheraggio (ib. 211) — eine Darstellung der Madonna und des Kindes zwischen Heiligen und zwar in der Kapelle Sangalletti, wie Richa hinzufügt — beides Tafelbilder.

[18] Antiphonarium B. Vas. II, 213, Anm. 1.

maldulensis“ bezeichnet ist. Als einen Vorläufer Lorenzo Monaco's nennt Vasari den in Florenz, Rom und Venedig thätigen Florentiner Don Jacopo, den er besonders wegen seiner kunstreichen Initialen preist;[19] als Schüler kennen wir einen Francesco, ebenfalls aus Florenz, der nach seines Meisters Tode das theilweise noch sichtbare, ursprünglich nicht ohne Geschmack colorirte Freskobild der Madonna in einem Tabernakel an der Ecke bei S. Maria Novella malte.[20] Bestimmten Anhalt für die Classifikation seiner Leistungen bietet ein Bild mit Signatur in Pisa[21] (vier Heiligenfiguren), welches eine Abschwächung von Don Lorenzo's Stil zeigt.

Gubbio. Dieser beglaubigten Probe nach darf man dem Francesco auch die Madonna mit dem Kinde zwischen Heiligen und mit Legendendarstellungen in der Predelle zuschreiben, welche sich ehemals in S. Girolamo bei Gubbio befand (jetzt im Besitz des Marchese Ranghiacci daselbst).

Einen Zeit- und Kunstgenossen dieses Letztern kennen wir als Andrea da Firenze, und der Stil seiner Arbeiten legt die Vermuthung nahe, dass er es ist, den Vasari mit dem „andern Schüler“ Lorenzo's meint.[22] Ein grosses Altarbild von ihm befindet sich noch in Cortona in der ehemaligen Kapelle, welche zur Kirche S. Margareta gehört.

S. Margareta. Cortona. Auf der Mitteltafel ist die Assunta dargestellt (Maria von 6 Engeln ins Paradies getragen), unten kniet Thomas und empfängt den Gürtel der Jungfrau, Franciscus und Katharina zu den Seiten im Gebet. Das obere Ornament enthält die Verkündigung, Moses und Daniel, auf den Pilastern sind in 4 Streifen Antonius Abbas, Benedikt, Fabian und Petrus zur Linken, rechts Sebastian, Nikolaus, Hieronymus und Paulus angebracht; Petrus und Paulus nehmen die obersten Abtheilungen zu beiden Seiten ein. An der Fussleiste unmittelbar unter den Pilastern sind zwei knieende Frauen (vermuthlich die Stifterinnen) und drei Scenen — in der Mitte der Tod Maria's, links und

[19] „Come fu ottimo e costumatissimo religioso, così fu il miglior scrittore di lettere grosse che fusse prima o sia stato poi, non solo in Toscana ma in tutta Europa.“ Vas. II, 213.

[20] „In capo alla via della Scala per andare alla sala del papa.“ Vas. II, 214. Von der Hauptgruppe ist noch der Kopf Marias erhalten, an den Seiten sieht man nur noch die Gestalt Johannes des Täufers. — Zwei sehr restaurirte Tafeln mit zahlreichen Engeln in dieser Manier befinden sich in der Sammlung Ugo Baldi in Florenz.

[21] Im Besitz des Hrn. Toscanelli.

[22] Vas. II, 214. 215.

rechts das Martyrium der heil. Katharina und die Stigmatisation des Franciscus. Inschrift „Andreas de Florentia 1437“.[23]

Das vieltheilige Werk gehört einem Nachahmer Masolino's und Fiesole's an; Ersteren — wenigstens in seinen geringeren Eigenschaften — erkennt man besonders in den mechanisch ausgeführten schwachen und schlanken Figuren mit ihren langen Hälsen, am auffälligsten bei den Engeln, Letzteren in der ausserordentlichen Feinheit der Umrisse wieder. Die in lichten Grundfarben gehaltenen Gewänder sind rundlich gefältelt und trotz sorgsamer Durchführung leer, der warme rosige Gesammtton hat graue Schatten und ist im Ganzen flach. Am schönsten sind die Predellenstücke, eins davon — der Tod Maria's — fast völlig Copie derselben Darstellung Angeliko's, und es ist sehr wahrscheinlich, dass manches schwache Bild, welches unter Fiesole's Namen geht, von diesem Andrea herrührt,[24] der sein Gehilfe gewesen sein mag.

Die Hand desselben erkennt man auch in dem Bilde der Bekehrung Constantins in Casa Ramelli zu Fabriano, welches den Kaiser knieend zu den Füssen des heil. Sylvester, umgeben von Petrus, Paulus und zwei Engeln, darstellt und die Inschrift trägt: „Conversio Constantini. Hoc opus fecit Andreas de Florentia“; doch zeigt dieses verhältnissmässig rohe Ausführung. Bilder in Fabriano, Prato, Florenz.

Den Charakter des Altarbildes von S. Margareta in Cortona trägt auch das oben erwähnte zweite Bild im Rektorat des Collegio Cicognini zu Prato: Madonna mit dem Kinde thronend zwischen Heiligen, nebst untergeordneten Episoden in Giebeln, Pilastern und Predellen, und Gleiches gilt von den Scenen aus dem Leben des heil. Benedikt in einem oberen Umgang der Badia zu Florenz.

Von demselben Werth ist endlich das Bild eines andern Camaldulenserbruders Petrus Dominici, der im Süden lebte, aber Toskaner von Geburt war:

Es befindet sich im Chor des Camaldulenserklosters bei Neapel und stellt die Jungfrau in blauem mit Engelsköpfchen besätem Mantel auf einem Sitz von Goldbrokat dar, wie sie das Kind auf dem Schoosse hat und mit einer Hand sich den Schleier von der Schulter Camaldoli b. Neapel.

[23] Das Bild hat noch den ursprünglichen Rahmen mit stark vortretendem Karniess.

[24] Dies gilt z. B. von den sogenannten Fiesole's des weiland Campana'schen Museums in Paris.

zieht. Vier Engel musiciren neben ihr, zwei andere halten eine Krone über ihrem Haupte.

Im Colorit, dessen Töne hellrosig, flach und sehr fein verarbeitet sind, hat es Verwandtschaft mit Lorenzo Monaco, in der Formgebung der schwanken Figuren steht es jedoch unter diesem, namentlich das Christuskind ist keineswegs anziehend; der rundliche Faltenwurf erinnert an sienesische Schulbilder. Die technische Behandlung ist unbeschreiblich sauber und bekundet die ganze Geduld eines Miniaturisten.

NEUNTES CAPITEL.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Die kleine Ortschaft am Fuss des festen Schlosses Vicchio, halbwegs zwischen Dicomano und Borgo S. Lorenzo in der Provinz Mugello[1] nicht weit von Giotto's Heimat, ist Geburtsort zweier Brüder, welche i. J. 1407 als Novizen ins Dominikanerkloster zu Fiesole traten. Der Vater hatte sie ohne Zweifel zu dem Zwecke nach der Hauptstadt geschickt, um dort Unterhalt zu suchen. Wann das geschah, wissen wir nicht, aber der Eine von ihnen, welcher 1387[2] geboren war und den Taufnamen Guido[3] führte, wird als er sich mit zwanzig Jahren in den Bettelorden begab, schon Anlauf zu der Thätigkeit genommen haben, die nachmals sein ganzes Leben ausfüllte. Im Kloster nannte er sich „Giovanni" und so ist er auch in der Chronik der Dominikaner von Fiesole aufgeführt:

„1407. Bruder Joannes Petri de Mugello aus der Nachbarschaft von Vicchio, der ein hervorragender Maler ward und viele Tafeln und Wände mancher Orten geschmückt hat, nimmt das geistliche

[1] P. Vincenzo Marchese, der das grosse Verdienst hat, in seinem trefflichen Buche „Memorie dei piu insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani" (das wir in der neubearbeiteten Auflage Firenze Le Monnier 1854 citiren) alle ihm erreichbaren Akten über die Dominikanerkünstler zusammengestellt zu haben, berichtigt (I, 201) die Angabe Montalembert's, der in seiner Schrift „Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art" Mugello als Geburtsort des Angeliko angibt und dasselbe als „ein kleines Dorf bei Florenz" bezeichnet. — Vasari nennt, ebenfalls irrthümlich, Fiesole selbst als den Geburtsort des Künstlers (IV, 25).

[2] Vas. IV, 39. G. M. Brocchi, Descr. della Provincia del Mugello, Flor. 1748 p. 14 setzt das Jahr 1390; vgl. indess Marchese, a. a. O., I, 201.

[3] Vas. IV, 25. Vgl. auch den Nachweis bei Baldinucci V, 160.

Gewand in unserem Kloster und im folgenden Jahre legte er das Gelübde ab."[4]

Der Einkleidung von Guido's Bruder, der den Klosternamen „Frater Benedictus" erhielt, erwähnt dieselbe Quelle unmittelbar darauf und hieraus darf man wol schliessen, dass er der Jüngere war.[5]

Vasari scheint geneigt, den Beginn der künstlerischen Unterweisung Fra Giovanni's wie seines Bruders in die mönchische Miniatorenschule zu setzen,[6] gibt ihm aber nichtsdestoweniger das Zeugniss, dass er auch als Laie sein Fortkommen in der Kunst gefunden haben würde, in welcher er es schon in jungen Jahren weit gebracht hatte. An sich ist die Frage, ob er vorm Eintritt ins Kloster schon malen gelernt habe, ziemlich müssig; immerhin muss man sich erinnern, wie nahe Fiesole bei Florenz liegt, wie früh hier junge Leute in die Ateliers genommen wurden und dass Fra Giovanni schon in seinen ersten Anfängen Verwandtschaft mit Masolino's Schule zeigt. Seine Erstlingswerke aber findet man weder in Florenz noch in Fiesole, sondern in Cortona.[7] Und dieser Umstand, weit entfernt, den sonstigen Nachrichten über das Dominikanerkloster von Fiesole zu widersprechen, bestätigt sie vielmehr. Das heilige Haus war im Jahre 1406 von Beato Giovanni di Domenico Bacchini (schlechthin Beato Dominici genannt) in der ausdrücklichen Absicht gegründet worden, die strenge Observanz, die sich im Laufe der Zeit sehr gelockert hatte, wieder befestigen zu helfen.[8] Als nun ein Jahr nach der

[4] Cronica conv. S. Dominici de Fesulis, bei Marchese I, 207.

[5] Nicht der Aeltere von Beiden, wie Vas. IV, 26 angibt; vgl. Marchese. Die Chronik bezeichnet ihn: „1407. Fr. Benedictus Petri de Mugello iuxta Vicchium, germanus praedicti frat. Joannis, qui et fuit scriptor optimus, et multos libros scripsit et notavit pro cantu etc." (a. a. O. I, 162).

[6] Eine Meinung, welche Marchese I, 203 sowie Lanzi I, 77 und Rosini II, P. II, 254 theilen, doch erklärt Marchese I, 159, dass keine Miniaturen Giovanni's mehr existiren.

[7] Vasari IV, 25. 26 nennt unter seinen ersten Arbeiten eine Madonna mit dem Kinde und mehreren Heiligen nebst Predellenbildern zu Legenden der Letzteren in der Maggior cappella del Card. degli Acciaiuoli in der Certosa zu Florenz, doch ist der Verblieb dieses und zweier anderer ebendaselbst befindlich gewesener Bilder (einer Krönung Maria's und einer Darstellung der Jungfrau mit 2 Heiligen) jetzt unbekannt.

[8] s. Richa, Chiese, VII, 118 und Marchese a. a. O. I, 206. Vgl. über Dominici und Lorenzo da Ripafratta auch Marchese's Scritti vari, Firenze Le Monnier 1855. Der erste Stamm der Brüderschaft des Klosters in Fiesole kam

Gründung Guidolino mit seinem Bruder hierher kam und von dem Superior Pater Marco di Venetia in den Orden aufgenommen wurde, war die Anstalt noch unvollendet; sie beherbergte erst 14 Mönche und hatte noch kein Novizenhaus, sodass die Brüder Giovanni und Benedetto unter die Obhut des Novizenmeisters Beato Lorenzo di Ripafratta nach Cortona geschickt werden mussten. 1408 legten sie ihr Gelübde ab, doch wird nicht gesagt, wo diess geschah; wenn in Cortona, so werden sie zehn Jahre hindurch dort geblieben sein.[9] Kamen sie aber damals nach Fiesole, dann müssen sie auch an den Schicksalen der Brüder theilgenommen haben, die dort wohnten. Infolge des Schisma's, welches 1409 durch die Absetzung Gregor's XII. und Benedikts XIII. nur noch gesteigert wurde, geriethen die Dominikaner von Fiesole in Streitigkeiten mit Florenz und ihrem eigenen Bischof. Selbst dem Ordens-General Fra Tommaso di Fermo zum Trotz, welcher dem vom Concil zu Pisa gewählten Papst Alexander V. gehuldigt hatte, hielten sie an der Obedienz Gregor's XII. fest, verliessen infolge dessen ihr Kloster und flohen nach Foligno, wo ihnen Colino de' Trinci, dem die Stadt gehörte, und Bischof Federico de' Franzi Zuflucht und Unterstützung boten.[10] Fünf Jahre blieben sie hier, bis sie von der Pest vertrieben wurden; seitdem hielten sie sich in Cortona auf und kehrten 1418 nach Fiesole zurück.[11]

Während des Noviziates hatten also die beiden Brüder von Vicchio offenbar keine Musse, die Malerei zu pflegen, und wenn sie anders den Wanderungen der Fäsulanermönche gefolgt sind, so fanden sie ungemeine Schwierigkeiten, sich in die Kunst einzulernen, angenommen, dass sie überhaupt erst nach Ablegung des Gelübdes dazu gelangt wären. Ist Fra Giovanni nun wirklich mit in Foligno gewesen, so darf man billiger Weise nach

aus dem ebenfalls von Giovanni gen. Dominici reformirten Kloster in Cortona.

[9] Marchese meint (I, 207), sie seien nach Fiesole gegangen, sagt aber nicht, ob vor oder nach dem Gelübde, und gibt zu (I, 209), dass sie auch in Cortona geblieben sein können.

[10] Marchese I, 208. Den Bischof von Foligno nennen Richa, VII, 119 und Marchese (I, 209) „Frezzi"; er war Dominikaner, als Dichter geschätzt, und starb auf dem Concil in Constanz. Vgl. auch Marchese, Scritti vari., 382 ff.

[11] Marchese I, 218. 225.

Spuren Derjenigen, die ihn dort unterrichtet haben können, und nach eigener künstlerischer Hinterlassenschaft am Orte fragen. Darauf lässt sich zwar antworten, dass von Miniatoren nicht unbedingt Werke aufzuweisen sein müssen, ob aber Giovanni bei Miniaturisten gelernt haben kann, muss später klar werden. Fest steht zunächst, dass in Foligno und Umgegend kein einziges Tafel- oder Wandbild Giovanni's zu finden ist. Der Einfluss seiner Schule zeigt sich freilich in dem benachbarten Montefalco, wo Benozzo Gozzoli ein ansehnliches Denkmal seiner Kunst zurückliess, und ausserdem in den Arbeiten des Pietro Antonio von Foligno, der gegen Ende des Jahrhunderts als Nachfolger Benozzo's einen Namen bekam; aber mit Giovanni's damaligem Wirken steht das in keiner Beziehung,[12] und man wird sicherer gehn, ihn während der ersten Jahre seines geistlichen Lebens in Cortona zu suchen.[13] Hier mögen allerdings Miniatoren thätig gewesen sein, aber keine Künstler höherer Art und keine Schule, welche lehrhaft auftreten konnte.

Sonach drängt Alles zu der Annahme, dass Fra Giovanni bereits Künstler war, als er das Ordenskleid der Dominikaner nahm. Seine zahlreichen Arbeiten in Cortona, deren übrigens noch mehr waren als heute vorhanden sind, zeigen die Frische der Jugend, soweit sich das angesichts der Meisterwerke eines Mannes sagen lässt, der bis ans Ende nie erlahmte, und nur ein einziges Fresko ist dort, dessen Ausführung einer spätern Periode anzugehören scheint. Diess ist ein Lünettenbild aussen am Portal der Kirche S. Domenico, welches die Jungfrau mit dem Kinde umgeben von den anbetenden Heiligen Dominikus und Petrus darstellt, mit den 4 Evangelisten in der Wölbung.[14]

Laut einer Bulle Papst Eugens IV. vom 13. Februar 1438 war

[12] Das Bild des Empfangs der heiligen Cintola durch Thomas (Marchese bezeichnet den Gegenstand irrthümlich als eine Verkündigung), welches aus S. Francesco zu Montefalco in das Museum des Lateran in Rom übergegangen ist, galt lange für ein Werk Angeliko's, wird aber jetzt dem Benozzo Gozzoli gelassen.

[13] Marchese I, 216 bleibt dabei, dass er in Foligno gemalt habe, kann aber von Arbeiten, welche in diese Zeit fallen mögen, nur das Altarbild in S. Domenico zu Perugia anführen (worüber später), fügt jedoch hinzu, es sei nicht nachzuweisen, dass Giovanni für das Kloster in Foligno oder für irgend ein anderes in Umbrien etwas geliefert habe.

[14] Luft und Wetter, denen es ausgesetzt war, haben das Bild fast gänzlich zerstört.

die Kirche in diesem Jahre im Bau begriffen. Fra Giovanni muss dieses Wandbild also lange nach seiner Heimkehr ins Fiesolanerkloster gemalt haben. Da nun der Künstler nur ein Mal Fiesole und Florenz verlassen hat, nämlich als er nach Rom ging,[15] so ist zu vermuthen, dass er jenes vereinzelte Werk, welches bei seiner flüchtigen Technik vielleicht nur Einen Tag in Anspruch genommen hat, auf dieser Reise nach Rom malte. Alles andere, was Cortona von ihm aufweist, deutet, wie gesagt, entschieden auf früheren Ursprung. Die Betrachtung dieser wie aller seiner sonstigen Werke lehrt, dass ihm von den ersten bis zu den letzten Jahren ein ganz bestimmter unveränderlicher Grundzug eigen war, eine bis dahin völlig fremde religiöse Gluth und tiefinnerliche Empfindung, die in ihrem Einfluss auf das Charakterbild des Künstlers von Vasari mit so seltenem Glück geschildert wird, dass wir ihn hier selbst reden lassen: „Wollte Gott, dass alle Mönche ihre Zeit so anwendeten, wie dieser in Wahrheit engelhafte Pater es that, dessen ganzes Leben dem Dienste Gottes, dem Segen der Welt und des Nächsten gewidmet war. Und so vollendetes und höchstes Kunstvermögen, wie er es besass, konnte auch nur einem Manne von so heiliger Lebensweise zu Theil werden, denn Alle, die kirchliche und religiöse Gegenstände darstellen, sollten geistliche und sittenreine Menschen sein. Damit ist keineswegs gesagt, dass die Erscheinung heiliger Gestalten minder wohlgefällig sein dürfe — und man hört ja oft genug einzelne schöne Figuren auf Heiligenbildern geradezu als ungebührlich tadeln —, sondern im Gegentheil: die Schönheit heiliger Männer und Frauen müsste die der weltlichen in dem Grade übertreffen, in welchem der Himmel höher ist als die Erde und als unser irdisches Machwerk. Immer aber muss dabei Schamgefühl und Rücksicht auf den Ort und die Beschauer walten. Fra Giovanni war ein schlichter Mann von heiligen Sitten; ein Beweis seiner rührenden Gewissenhaftigkeit war es, dass er Anstand nahm, mit Papst Nicolaus V. zu frühstücken ohne die Erlaubniss seines Priors zum Fleischessen eingeholt zu haben: er ver-

[15] Marchese a. a. O. stellt fest, dass Fra Giovanni von 1418 bis 1436 in Fiesole geblieben und 1436 nach S. Marco in Florenz gekommen ist.

gass die Autorität des heiligen Vaters in diesen Angelegenheiten. Alles Weltliche verabscheute er und übte sein Lebtag solche Wohlthat an den Armen, dass ich glaube, seine Seele muss jetzt im Himmel sein. Gemalt hat er unermüdlich, aber niemals benutzte er seinen Pinsel anders als zur Verherrlichung des Heiligen. Er konnte Reichthum erwerben, aber er verschmähte ihn und pflegte zu sagen, wahrhaft reich sei nur, wer sich mit Wenigem begnüge; er konnte Macht gewinnen über Viele, aber er wollte nicht; denn man habe es leichter und sei weniger dem Irrthum unterworfen, wenn man Anderen diene; Würden konnte er erlangen bei seinen Mitbrüdern und anderwärts, er verschmähte sie, sein einziger Ehrgeiz war, der Hölle zu entfliehen und sich im Paradiese einzubürgern. Und menschenwürdig und nüchtern lebte er und hielt sich keusch von allen Lockungen der Welt entfernt; seine Rede war, dass die Kunst, wie er sie verstand, Ruhe fordere und Freiheit von allen Nebengedanken; wer die Thaten Christi schildern wolle, müsse auch allezeit bei Christus sein. Nie hat man ihn in Unwillen mit seinen Brüdern betroffen, eine grosse und fast unglaubliche Eigenschaft, und seine Mahnung an die Freunde geschah stets nur unter Lächeln. Mit höchster Liebenswürdigkeit erklärte er Jedem, der ein Werk von ihm zu haben wünschte, dass er bereit sei, wenn der Prior zustimmte. In Summa: dieser nie genug zu lobende Mann war in all seinem Thun und Denken demüthig und bescheiden und seine Malereien waren wohlgefällig und weihevoll; die Heiligen, die er darstellte, haben mehr vom himmlischen Wesen als irgend welche andere. Er pflegte seine Gemälde nie zu übergehen oder zu verändern, sondern liess sie stets, wie sie im ersten Wurfe vollendet waren, und glaubte, nach seinen eigenen Worten, dass Gott es so wolle. Man sagt ihm sogar nach, er habe seinen Pinsel nicht eher zur Hand genommen, bevor er nicht gebetet, und nie den Gekreuzigten gemalt, ohne nicht seine Wangen mit Thränen zu netzen: daher seien denn auch seine Gestalten und Köpfe erfüllt von Weihe und Kraft im reinen Glauben.“[16]

[16] Vas. IV, 37—39. Marchese (I, 199) nimmt an, dass der Gewährsmann Vasari's in Bezug auf Fra Giovanni's Leben der Frate Eustachio (antea Thomas

Angeliko's Kunst beruhte allerdings auf Eingebung und angeborenem Wesen und er wusste seinem religiösen Gefühle die reinste Ausprägung zu geben; aber an aller Kunstthätigkeit, sei sie nun Sache eines Laien oder eines Priesters, haftet etwas Stoffliches und Erfahrungsmässiges, und dieses ist bei ihm so beschaffen, dass man es sich nicht aus der blosen Miniaturtechnik erklären kann. Ausgesuchte Sorgfalt und Durcharbeitung war seinen Werken ohne Unterschied eigen, und diess ist allerdings ein Merkmal des Miniaturisten, aber darin spricht sich so wenig das einzige wie das beste Talent aus, das er besass. Seine künstlerische Vortragsweise, völlig im Einklang mit dem Gefühlsinhalte, war übermässig einfach, und doch steht seine Malerei trotz alles Verzichtes auf mechanische Vortheile des Metiers niemals in Widerspruch mit der Grossheit der Composition. In seiner individuellen Richtung war er ein ausserordentlicher Geist, dem Masaccio ebenbürtig, nur in anderem Sinne. Mit Lorenzo Monaco verbindet ihn alles dasjenige, was sich aus der Gemeinsamkeit der Vorstellungen und Verhältnisse ableiten lässt; war der religiöse Grundzug und Alles, was man zum Element des Mystischen rechnet, schon dem Lorenzo und dem Traini gemein, so tritt es bei Angeliko ausdrücklicher hervor, und zwei Mönche wie dieser Dominikaner und jener Camaldulenser können gar wol neben einander und in gleicher Sinnesrichtung gearbeitet haben, ohne dass Einer des Andern Lehrer gewesen zu sein braucht.

Weit näher liegt, eine solche Beziehung zwischen Angeliko und Masolino anzunehmen. Die Fresken in Castiglione d'Olona[17] sind den Bildern Angeliko's nicht blos in der Composition, sondern auch in der Zartheit und mädchenhaften Milde wie im Gepräge des Figürlichen geistesverwandt, ja die Aehnlichkeit erstreckt sich bis auf das geschmeidige Colorit und die technischen Eigenheiten der Ausführung: bei beiden die Benutzung glatten Grundes, schwache Schatten und flüssige Tinten, hier wie dort

Baldassaris) war, ein Miniaturmaler im Kloster S. Marco in Florenz, welcher 1496, 41 Jahre nach Giovanni's Tode durch Girolamo Savonarola in den Dominikanerorden aufgenommen wurde und 1555 im Alter von 83 Jahren starb. Vgl. über ihn March. I, 175 ff.

[17] Vgl. Cap. VI.

leichte und saubere Architektur, aber mit mangelhafter Perspektive und ohne Verhältniss zu den menschlichen Gestalten, gleiche Formen des Gewandwurfs, nur dass sie bei Angeliko grösser und breiter behandelt sind. Besonders auffällig ist die übereinstimmende Bildung der Engel; diejenigen in dem Bilde der Taufe zu Castiglione dürfen an Ruheseligkeit des Ausdrucks und der Geberden, an Anmuth, Biegsamkeit und weiblicher Milde mit denen Fiesole's wetteifern. In Gehalt, Formgebung und Verfahren, in Vorzügen und Mängeln entsprechen beide Künstler einander, die überdiess genaue Zeitgenossen waren. Kam Masolino aus der Schule herauf, die sich um Antonio Veniziano gebildet hat, so ist dasselbe bei Angeliko der Fall; ist Masolino Schüler Starnina's gewesen, so hat Angeliko wol Manches von Jenem aufgenommen, aber zugleich auch bei Starnina selber gelernt.[18]

Jedenfalls begnügte sich aber Angeliko nicht bei dem Studium eines Meisters allein, sondern er bildete sich durch sinnige Versenkung in Werke der Vergangenheit. Bei seiner stillen mönchischen Geistesrichtung drangen alle Eindrücke in der Form warmer Religiosität in seine Seele, und so war er vor Anderen befähigt, nicht blos aus den Vorschriften von Lehrern, sondern auch aus dem Geiste, der in Werken alter Meister zu ihm sprach, seine künstlerische Nahrung zu holen. Unverkennbar nun, dass er sich zu Orcagna's Fresken in S. Maria Novella[19] mehr hingezogen fühlte, als zu den Urbildern des Giotto.[20] Orcagna's mild anmuthiger und doch würdevoller Stil zeigt in der That nach allen Richtungen bestimmende Wirkung. Mit den feinen Organen

[18] Baldinucci (V, 158) sagt ausdrücklich, dass Angeliko's Freskomalereien ihn als Schüler Gherardo Starnina's auswiesen; er konnte dabei wahrscheinlich Arbeiten des Letzteren in Vergleich ziehen, was heute nicht mehr vergönnt ist.

[19] Vgl. die Beschreibung der Cappella Strozzi Cap. I, S. 5 ff.

[20] In einem Gedichte „De origine urbis Florentiae" des Padre Maestro Domenico da Corella († 1483 in S. Maria Novella, wo er Prior war) findet sich folgendes Distichon: „Angelicus pictor quam finxerat ante, Johannes — Nomine, non Jotto, non Cimabove minor", woraus hervorgeht, dass Fra Giovanni schon 20 Jahre nach seinem Tode den Beinamen „Angelico" trug. — Giovanni Santi nennt ihn in seinen Terzinen „Dei fatti ed imprese di Federico Duca di Urbino": „Giovan da Fiesole frate al bene ardente." Marchese I, 199; vgl. Luigi Pungileoni's Elogio Storico. Urbino 1822 und Passavant, Rafael. Leipzig, 1839. I, 472 (früher bei T. O. Weigel, jetzt bei F. A. Brockhaus).

seiner Natur saugt er gleichsam auf, was an den Werken des sinnigsten der Altflorentiner seinem Wesen verwandt ist und bedient sich der Typen desselben, indem er sie in eine neue Sphäre emporläutert. Die schlanken und wohlgefälligen Körpermaasse der Figuren in der Strozzi-Kapelle, der Anstand ihrer Bewegungen, die noblen Gewandmotive finden ihr Wiederspiel bei Angeliko, der sie an Feinheit des Geschmacks steigert, aber kaum ihre Grossartigkeit und Strenge erreicht. Die genaue Ausprägung der Formen in der Zeichnung ist bei beiden Künstlern dieselbe, aber im Coloristischen steht wieder Orcagna's hell-leuchtende Farbe mit ihrer verhältnissmässigen Flachheit der Licht- und Schattenmodellirung hinter Angeliko's Leistung zurück. Ist Orcagna mehr kraftvoll giottesk, so genügt Angeliko in höherem Grade einer übersinnlichen Vorstellungswelt.

Fra Giovanni's Lehrgang ist sonach deutlich: während ihm Masolino im künstlerischen Handwerk Vorbild war, bestimmte Orcagna seine Phantasierichtung, und von sich selber nahm er das Vermögen, einem eigenen Ziele auf dem einfachsten und geradesten Wege nachzugehn.

Nach ihrer technischen Seite betrachtet darf man von seinen Werken eher als von denen Masaccio's sagen, dass sie die giotteske Kunstrichtung abschliessen. Und in seiner ganzen malerischen Thätigkeit ist keine Wandlung zu erkennen, es sei denn, dass der Fortschritt von conventionellen zu naturtreuen Hintergründen seiner Bilder für eine stilistische Veränderung gelten sollte. In Rom, wo er seine Meisterschaft entfaltet, wie Masaccio in der Brancacci-Kapelle, zeigt seine architektonische Staffage allerdings grosse Verbesserung; auf dem Fresko, welches die Communion des Stephanus bei Petrus darstellt, sind die Gebäude in der Ferne dem Maasstabe der Vordergrundfiguren wirklich entsprechend, und vielleicht haben wir hieran Masaccio's Einfluss zu erkennen. Doch in anderen Beziehungen ist er von diesem unberührt geblieben. So sind Masaccio's Formen weit plastischer, seine Farbe satter, das Relief vollkommener, die Figuren haben bei ihm das, was der Italiener „terribile“ nennt; dazu sind seine Gewänder massig, die Perspektive kühn, die Pläne fast untadel-

haft auseinander gerückt; aber Würde und religiöse Weihe werden durch das Uebergewicht der anatomischen Formen gestört. Bei Angeliko von allem das Gegentheil: überall Weichheit und Selbstverleugnung, Ruheseligkeit und Hingabe, überall Anmuth an Stelle der Kraft. An Linienharmonie stehen seine Compositionen den grössten Meistern gleich, er ist darin dem Giotto ebenbürtig und dem Masaccio überlegen, und mit dieser Formenfügung verbindet sich ein Gesammtton, der rein und melodisch zu nennen ist, wenn ihm auch die grosse Fülle des Helldunkels abgeht. Alle Einzelheiten tragen zu der Einheit von Milde, Begeistigung und religiöser Andacht bei, die so wie in seinen Bildern noch nie von einem Künstler ausgesprochen waren. Verklärung der Gestaltenwelt und Herrschaft über die Ausdrucksmittel ist das Kunstgeheimniss des Fiesolaner-Mönchs. Giotto, der grosse Beginner, erfüllte in gleichem Maass alle Erfordernisse künstlerischen Fortschritts, Orcagna schmeidigt seine Strenge und Einfachheit durch Zartheit und Feingefühl, Masaccio bildet die Prosa der Wirklichkeit aus, Angeliko die mystische Poesie der Kunst.

Die Fresken im Kloster S. Domenico zu Cortona, welche wol Fra Giovanni's erste Arbeiten gewesen sind, haben bei der Zerstörung des Orts durch die Franzosen ihren Untergang gefunden.[21] Ausser dem oben erwähnten Lünettenbilde am Façadenportal ist im Gebäude nichts mehr erhalten als eine Madonna mit Kind zwischen Engeln und Heiligen am Hochaltar; die Predelle zu diesem Altarstück, welche Scenen aus der Legende des Dominikus trägt, bewahrt jetzt die Kirche del Gesù derselben Stadt, und dorthin ist auch das Gemälde der Verkündigung mit Sockelbildern zum Leben der Jungfrau,[22] ehemals einer Kapelle jenes Klosters angehörig, übergeführt worden. — Beide Altar-

[21] Marchese, I, 219.

[22] Unter diesen ist eins, welches einen Vorgang aus der Geschichte des Dominikus zum Gegenstande hat und ursprünglich wol der Predelle eines andern Bildes angehört hat.

stücke von Cortona bieten alle Charakterzüge Angeliko's dar und können vermöge der Frische, die ihnen geblieben ist, schon allein darthun, dass ihr Maler in der florentinischen Schule seinen Unterricht empfangen hat, durch deren Anregungen bereits sein ganzer Stil genährt worden war.

Das Altargemälde in S. Domenico zeigt die Jungfrau thronend zwischen den beiden Johannes[23] (rechts) und Maria Magdalena mit Markus (links); das Kind steht aufrecht auf ihrem Knie, die vier Schutzengel paarweise seitwärts hinter ihrem Stuhl mit Blumenkörbchen in den Händen. Die Giebelfelder sind mit der Darstellung des Gekreuzigten und den beiden Wehklagenden, Maria und Johannes, gefüllt, ein Medaillon am unteren Ende des mittleren derselben enthält den Engel mit der Annunziata. — Der dazu gehörige Sockel (jetzt in S. Gesù), welcher die volle Empfindungsfrische und religiöse Neigung des Meisters ausprägt und die ursprüngliche Schönheit bewahrt hat, bietet wohlgefällig vorgetragene Episoden aus dem Leben des Dominikus: den Tod des Petrus Martyr, die Vision Innocenz des III. und die Stützung des wankenden Lateran durch Dominikus, die Begegnung desselben mit Franciscus, die Erscheinung des Petrus und Paulus, den Erzengel Michael, die Disputation mit den Albigensern, das Wunder an den heiligen Büchern, die Auferweckung des jungen Napoleon, das Martyrium etlicher unbekannter Heiligen (dieses Stück gehört wahrscheinlich zu einer andern Predelle), die Ernährung der Brüder durch Engel und Thomas von Aquino. S. Domenico. Cortona.

Ist es schon interessant, die Meisterschaft zu verfolgen, mit welcher Angeliko hier und in der Folge viele der historischen Gegenstände wiederholt, welche Traini in seinem Altarstück zu Pisa gemalt und vor ihm schon Fra Guglielmo nach Niccola Pisanos' Zeichnungen am Arco del Domenico in Bologna gemeisselt hatte[24], so begegnen wir gleich bei diesem Bilde in der Darstellung der Verkündigung einem seiner Lieblingssujets, in denen die Unschuld, Herzenseinfalt und Holdseligkeit seiner Gebilde sich am anziehendsten ausspricht. Die Jungfrau sitzt in einer Halle und hat das Buch, in dem sie liest, aufs Knie sinken lassen, da sie den Engel und die Taube nahen sieht, die sie mit sittsam demüthiger Beugung, die Hände über dem Busen kreuzend, be-

[23] Der Täufer ist hier, wie gewöhnlich, einer der schönsten Typen Angeliko's.

[24] Vgl. darüber Cap. II und Bd I, Cap. IV.

grüsst. Die Haltung der Gestalt in unserem Bilde unterscheidet sich nicht wesentlich von der a fresco gemalten Annunziata in S. Marco und der im Tafelbilde zu S. Maria Novella in Florenz, aber ihr Antlitz ist hier jugendlicher und geistig erregter. In S. Maria Novella überwiegt die religiöse Feierlichkeit, in S. Marco, wo der Gottesmagd das Haar in den Nacken zurückfällt, strahlen die Züge hingebenden Gehorsam und unversonnene Reinheit wieder. Gabriel mit überreich vergoldeten Flügeln läuft (in Cortona) eifrig und graziös in die Halle mit dem Finger der Rechten nach Maria deutend, und mit der Linken, die in derselben Richtung ausgestreckt ist, zeigt er seine himmlische Sendung an; in einfachster Geberde wird so die gnadenvolle Herniederkunft Gottes zum Menschenkinde geschildert und der Moment der Handlung durch den von den Lippen des Engels in einem Spruchband auslaufenden Gruss bezeichnet. In der Seele des gottseligen Malers mögen Dante's Verse nachgeklungen haben:

„L'angel che venne in terra col decreto
Della molt' anni lagrimata pace,
Che aperse il ciel dal suo lungo divieto,
Dinanzi a noi pareva si verace
Quivi intagliato in un atto soave,
Che non sembiava imagine che tace."

Und mit dem Dichter mag der Beschauer hinzufügen:

„Giurato si saria ch' ei dicesse „Ave".[25]

Da nun „die Fleischwerdung des Wortes eng zusammenhängt mit dem Schicksal unserer ersten Aeltern",[26] ist im Hintergrunde die Vertreibung Adam's und Eva's aus dem Paradiese dargestellt. — Auf den beiden gleichartigen Gemälden in S. Maria Novella und in S. Marco sind die Engel zwar ebenso schön wie hier, aber während Gabriel auf letzterem sich andächtig vor der Jungfrau neigt und beim Herannahen die Arme über der Brust kreuzt, hält er dort inne, bevor er sich niederlässt, und wird von seinen Flügeln schwebend gehalten, und diess ist vielleicht die weihe-

[25] Purgatorio, canto X, 34 ff. (Edit. Witte).

[26] Marchese I, 223.

vollste Auffassung, die Fra Giovanni je wiedergegeben hat. — Die Unterleiste des Verkündigungsbildes in der Kirche del Gesù zu Cortona, welche Darstellungen der Mariengeschichte zeigt, ist überaus frisch gemalt; sie einzeln durchzugehen, wird nicht von nöthen sein, es genügt hervorzuheben, dass ihnen durchweg hohes Lob zukommt und dass sie trotz ihrer Kleinheit den Meister in allen seinen Eigenthümlichkeiten zur Geltung bringen.[27]

Aus derselben Zeit und von gleichem Reiz ist die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Perugia.[28]

S. Domenico. Perugia.

In dem durch Halbbogen überhöhten Mittelfelde sitzt auf hohem nach einfachem Renaissance-Geschmack gegliederten Thronstuhl Maria in schlichtem nur mit schmalem Saum verbrämtem, aber in reichlichem Faltenwurf herabfallendem Mantel und Kleid, den Kopf nach dem Kinde zu geneigt, das bis auf ein um Hüfte und Achseln gelegtes Schleiertuch ganz nackt auf ihrem Knie steht und von den Händen der Mutter zart gestützt in seiner Linken eine volle Rose hält und die Rechte segnend erhebt. Vor dem Postament des Thrones stehen drei Vasen je mit einer Blume am Boden, hinter dem Paar zu beiden Seiten zwei Engel mit langen Flügeln, die vorderen in fast ganz symmetrischer Stellung Körbchen mit Rosen tragend, während die beiden anderen nur eben hinter der Lehne des Stuhles hervorschauen. — Die Seitentafel zur Linken enthält den heil. Dominikus mit dem aufgeschlagenen Buche in der einen und dem Lilienstängel in der andern Hand; neben ihm, nächst dem Mittelfelde, der heil. Nikolaus im Bischofshut und Ornat, das mit Engelsköpfchen und Sternen besät ist; er hat den Hirtenstab und liest im Evangelium; zu seinen Füssen stehen drei Beutel. Ihm gegenüber zunächst Johannes der Täufer mit langem Haar und Bart, in der Hand den Kreuzstab, um welchen sich ein Spruchband mit dem „Ecce agnus etc.“ schlingt; zu äusserst rechts endlich die heil. Katharina mit der Krone auf dem Haupt und der Palme in der Hand, neben ihr das zerbrochene Rad.[29]

Die Gestalten der vier Heiligen sind hier besonders stattlich, am meisten Nikolaus und Dominikus, dieser als Patron des Künst-

[27] Zwei liebreizende Halbfiguren der Jungfrau und des Gabriel auf Goldgrund, völlig im Geiste der Bilder von Cortona, besitzt die Gallerie im Schlosse des Herzogs von Hamilton bei Glasgow, doch ist der Goldgrund blau übermalt.

[28] Gemalt für die Kapelle S. Niccolò dei Guidalotti, jetzt in der Cap. di Sant' Orsola.

[29] Das Christuskind hat Kreuznimbus, Maria und die Heiligen eine mit Sternen besetzte Scheibe. Der Kopf und der blaue Mantel Maria's sind theilweis lädirt und übermalt, ebenso ein Stück längs der linken Seite des Thrones. Gelitten haben auch die Gewänder des Dominikus und der Katharina.

lers wie gewöhnlich von hervorragender Schönheit. Aber die Zeit hat gerade dieses Altargemälde arg mitgenommen; am meisten haben die zugehörigen ebenfalls in Perugia befindlichen Pilasterstücke und die Predellen gelitten, von deren zahlreichen Figuren nur wenige geniessbar geblieben sind.[30] —

Angeliko's Arbeiten in Cortona lassen sich heute nicht weiter verfolgen. Mit Sicherheit darf man annehmen, dass ein Mann von solcher Begabung und Handfertigkeit an einem Orte, wo er viele Jahre verweilte, mehr gearbeitet hat als das Angeführte, allein die Berichte über seinen dortigen Aufenthalt und etwaige Reisen in dieser Zeit fehlen uns. Sein Weggang aus Cortona war Folge der Unterhandlungen seiner Ordensbrüder zur Wiedererlangung ihrer ursprünglichen Wohnstätte mit dem Bischof von Fiesole, der ihnen gegen Schenkung eines Paramentes im Werthe von 100 Dukaten i. J. 1418 das Kloster wieder einräumte.[31] Die damals gerade wieder aufgebesserten Finanzen der Brüderschaft vergönnten ihr, gleich nach der Heimkehr umfassende Neubauten vorzunehmen, und wenn Angeliko auch nicht unter den Allerersten war, welche zurückkehrten, so ist er ohne Zweifel sehr bald nachgekommen und konnte dort — wie der gelehrte Ordensbruder sich poetisch ausdrückt — „alsbald in reicher Fülle die Blumen einer Kunst entfalten, die er im Paradiese gepflückt zu haben schien; sie blühen verstreut auf den Bergen Umbriens und Toskana's, am Strande des Arno und des Tiber, aber die meisten und schönsten, die je seiner Hand entsprossen, gehören dem

[30] Sie enthalten: die Heiligen Petrus Martyr (beschädigt), Bonaventura, Maria Magdalena, Thomas Aquinas, Romuald (mit theilweis abgefallener Farbe), Gregor (eine schöne Figur und gut erhalten), Laurentius (fast ganz farblos) und Katharina; diese Gestalten sind wenigstens ganz geblieben, die übrigen sieht man nur noch bis ans Knie: Johannes d. Evang., Stephanus, Petrus (fast ohne Farbe). — Zwei Medaillons mit Maria und dem Verkündigungsengel gehörten ursprünglich wol in die Basis des dreieckigen Mittelgiebels; die Figuren sind, abgerechnet das Kleid Maria's, dessen Farbe abgefallen ist, in gutem Zustande. — Von der Predelle sind zwei Stücke (Darstellungen der Geburt, der Predigt und einer Wunderthat des heil. Nikolaus) im Vatikan in Rom (2. Zimmer, N. 14). Ein weiteres Ueberbleibsel, die Rettung der 3 Jünglinge und das Leichenbegängniss des heil. Nikolaus enthaltend, befindet sich noch über der Thüre der Sakristei in S. Domenico zu Perugia.

[31] Den Aufwand bestritten die Mönche mittels eines Legates, das vom Vater des heiligen Antonino gestiftet war. Marchese I, 226.

anmuthigen Hügel von Fiesole an. . . . Inmitten einer Zeit voll Verworfenheit, heidnischer Irrthümer, schändlicher Politik, voller Zerwürfnisse, Abfall und Unheil schloss sich seine himmlische Seele in eine ideale göttliche Welt ein, erzeugte sich zur Genossenschaft ein Geschlecht von Helden und Heiligen, mit denen er betete und weinte, um sich von der Bosheit der Welt und der Menschen zu befreien."[32]

Achtzehn Jahre hat er in Fiesole zugebracht, und wie wenig ist doch aus dieser ganzen Zeit bekannt und kann von ihr berichtet werden! Eins aber ist das Wichtigste: in dieser Nachbarschaft von Florenz konnte sich seine Berührung mit den Meisterschöpfungen der florentinischen Kunst erneuern, er konnte mit Masolino zusammentreffen und die werdende Grösse Masaccio's schauen. Und dass er in Wahrheit den Anregungen aller besten Maler dieses und des nächsten Zeitraums nachging, ja selbst vor den Fresken der Brancacci-Kapelle studirt hat, das zu erkennen braucht es nicht der ausdrücklichen Bestätigung Vasari's.[33] Von seinen damaligen Arbeiten indess ist nur eine mit Sicherheit festzustellen. Im Jahre nach der Vollendung eines Verkündigungsbildes für S. Alessandro zu Brescia[34] malte er 1433 im Auftrag der Genossenschaft der Linaiuoli ein Tabernakel.[35]

Dieses Triptychon zeigt die thronende Madonna und das Kind in Lebensgrösse, auf dem Rahmen 12 Engel, in den Innenseiten der Klappflügel Johannes den Täufer und Markus, aussen Petrus und Uffizien. Florenz.

[32] So Marchese I, 226 und 227.

[33] III, 162.

[34] Marchese I, 401 gibt das Dokument darüber; die Thatsache also, dass Angeliko für S. Alessandro zu Brescia eine Annunziata gemalt hat, steht fest, und ein solches Bild existirt auch dort, dessen Predelle 5 Scenen aus dem Leben Maria's enthält. Dieses ist aber jetzt nichts weiter als eine Schmiererei von modernen Farben; wo die ursprüngliche Behandlung durchzuerkennen ist, zeigt sich Verwandtschaft mit der Manier eines Nachahmers der umbrischen Schule Gentile's da Fabriano.

[35] Das Altarstück befindet sich seit 1777 in den Uffizien (jetzt unter Nr. 16 und 19). — Der aus dem Rechnungsbuch der Arte dei Linaiuoli herrührende, von Baldinucci (Notizie dei professori del disegno, Dec. 2, P. I, sec. IV.) abgedruckte Nachweis über die Kosten des Bildes (dat. d. 11. Juli 1433) bestätigt den Taufnamen des Künstlers; er wird hier sogar „Frate Guido, vocato Frate Giovanni dell' Ordine di S. Domenico di Fiesole" genannt. Ein zweites Dokument bei Gualandi (Mem. ital. risguard. le belle arti, Bologna 1843 Ser. IV, N. 139, p. 109.) d. d. 29. Okt. 1432 gibt Notizen über das Holzwerk am Tabernakel. Vgl. Marchese I, 235.

nochmals Markus, den Patron der Flachshändlergenossenschaft; in den Predellen die Anbetung der Könige, die Predigt Petri in Gegenwart des Markus und das Martyrium des Letzteren, drei Bildchen, die zum Schönsten und Feinsten gehören, was wir von Fra Giovanni besitzen.

Allgemein angenommen wird, dass Fra Giovanni auch die 35, jetzt in d. Akad. d. Künste aufgestellten Holztafeln aus Fiesole nach Florenz geliefert habe, welche ehemals den Schrein für die Silbergefässe in der S. S. Annunziata daselbst schmückten.[36] Diese waren von Piero di Cosimo de' Medici bei ihm bestellt und haben Scenen aus dem Leben des Heilands nebst dem Jüngsten Gericht zum Gegenstande. Es sind viele sehr bemerkenswerthe Stücke darunter, insbesondere die Flucht nach Aegypten, eine einfach giotteske Composition; schwächer, doch ebenfalls in Giotto's Geiste, ist die Grablegung und dasselbe gilt von der Auferstehung, nur dass diese noch mehr zurücksteht. Aber drei von den Bildern der ersten Reihe — das letzte Abendmahl, die Taufe und die Verklärung[37] — sind nicht von Angeliko. Das geringste unter denen, die man ihm wirklich zuzuschreiben hat, ist der Kindermord.

Tafelbilder Akad. d. K. Florenz.

Ausser den genannten hat Angeliko noch manches Wand- und Tafelbild in S. Domenico und anderwärts in Fiesole gemalt, aber bei der schlechten Erhaltung dieser Werke und bei der Ungewissheit über die Zeit ihrer Entstehung wenden wir uns zu den Arbeiten in S. Marco zu Florenz. Als Fra Giovanni dorthin kam (1436), war Masaccio bereits todt, Brunelleschi baute die Kuppel für den Dom, Ghiberti arbeitete noch an seinen Thüren und Donatello stand auf der Höhe seiner Thätigkeit als Bildhauer.

Cosmo de' Medici war aus der Verbannung heimgekehrt. Seinem Einflusse schrieb man es zu, dass sich Papst Martin V. hatte bestimmen lassen, ein Gesuch der Florentiner zu gewähren, welche das bisher den Silvestrinerbrüdern gehörige Kloster für die Dominikaner erbaten.[38] Die Appellation der Verklagten beim

[36] Akad. d. Künste unter N. 11 u. 24. (Saal d. kl. Gem.). S. auch Vasari IV, 31.

[37] Unter N. 11 daselbst.

[38] S. Marco (Novello in Cafaggio) war mindestens seit 1299 im Besitz der von Salvestro de' Gozzolini gegründeten Brüderschaft (s. Richa, Chiese VII, 114). Ueber die Klage der Florentiner und die Appellation der Silvestriner ibid. 116. 117. Vgl. auch Marchese, Scritti vari.



Judas verkauft den Herrn.



Christi Einzug in Jerusalem.

Von den Schrankgemälden aus der Annunziata, jetzt in der Akad. d. K. in Florenz.

Basler Concil hatte nur Verzögerung zur Folge, und Eugen IV. bestätigte die gegen sie lautende Sentenz. 1436 nahm Fra Cipriano im Namen seiner Congregation unter pomphaftem Gepränge von S. Marco Besitz.[39] Cosmo liess das Gebäude durch Michelozzo Michelozzi wiederherstellen, die Kirche erneuen und eine Bibliothek anlegen, für welche Fra Benedetto, Angeliko's Bruder, Miniaturen lieferte. Schon 1437 war ein Theil des Klosters renovirt, der Chor ward 1439 vollendet, die übrige Kirche 1441; im Jahr darauf wurde sie in Gegenwart Papst Eugen's, der auch der Einführung der Dominikaner beigewohnt hatte, geweiht[40] und 1443 stand das Ganze fertig.[41] — Während Architekten und Maurer noch an der Arbeit waren, übernahm Angeliko (1438) das für den Chor bestimmte Altarbild zu malen:[42] die Anbetung der Jungfrau durch die Heiligen Damian und Cosimo, womit eine Huldigung gegen die Mediceer, die freigebigen Gönner der Anstalt, beabsichtigt war.

Altarbild aus S. Marco. Akad. d. K. Florenz.

Inmitten thront Maria mit dem Kinde, auf den Seiten, als ihr Gefolge und auf gleicher Linie stehen die Heil. Dominikus, Franciscus und Petrus, gegenüber Markus, Johannes der Evangelist und Stephanus; knieend vor der Himmelskönigin sieht man Cosmas und Damian, deren Legenden auch die Predellen erzählen. Jenes, abgerieben und entstellt, hat endlich in der Akademie d. K. in Florenz seinen Platz gefunden.[43] Die Predellen, längst vom Hauptbilde abgetrennt und zerschnitten, werden kaum mehr zu ergänzen sein. Die Gegenstände derselben sind so häufig von Angeliko wiederholt worden, dass man es dabei mit zahlreichen Repliken zu thun hat. So bilden z. B. 2 Scenen, die ehemals zum Altarbild in S. Marco gehörten, Theile einer Predelle in der Annunziata in Florenz;[44] in der Akad. d. K.

[39] Annal. conv. S. Marci de Flor. bei Marchese I, 244, vgl. auch dessen Scritti vari und Richa VII, 117.

[40] Vgl. Richa VII, 122 ff., Marchese a. a. O. und Vasari III, 277 f.

[41] Nach Vasari III, 279 erst 1452, s. dagegen die angeführten Quellen.

[42] S. die Angaben der Klosterannalen bei Marchese I, 247.

[43] Bereits Richa (VII, 143) sah das Altarbild nicht mehr an seinem Bestimmungsorte, sondern in dem Gange zur Sakristei. Die Beschädigung, welche überall die ursprüngliche Untermalung sehen lässt, macht es freilich für das Studium des technischen Verfahrens besonders lehrreich.

[44] Das Mittelstück dieser Predelle (die Geburt des Heilands) wurde bereits unter Lorenzo Monaco — vgl. Cap. VIII — verzeichnet. Die hinzugefügten Seitentheile erwähnt Marchese (a. a. O. I, 248) auf dem Altar des heil. Lukas in der Cappella dei Pittori des Chiostro della S. S. Annunziata.

(unter Nr. 8 und 16) befinden sich Stücke einer solchen, von denen eins die Heiligen Cosmas und Damian darstellt, wie sie einem Kranken das Bein abschneiden und ihm dafür das eines Negers ansetzen; das andere zeigt das Martyrium Beider nebst ihren drei Brüdern.[45] Die Münchener Pinakothek besitzt drei dergleichen Predellenscenen: 1. Cosmas und Damian mit den drei Brüdern gebunden vom Felsen gestürzt und von Engeln gerettet; im Vordergrund die Errettung des Lysias durch Engel auf Fürbitte jener beiden Heiligen, 2. Cosmas und Damian gekreuzigt und die Brüder zur Steinigung geführt, 3. das Heiligenpaar mit den drei Genossen vor dem Richter Lysias.[46] — Ausser den oben (Anm. 44) erwähnten bezeichnet Marchese auch zwei andere in der Akad. d. K.[47] als Stücke aus der Predelle von S. Marco. — Endlich besitzt die Akad. d. K. in Florenz (N. 19 S. d. alt. Gem.) eine vollständige Predelle mit Episoden aus dem Leben jenes Heiligenpaares (ehemals in der Lukaskapelle des Klosters der Annunziata), welche unzweifelhaft von Angeliko herrührt.[48] —

Nach Vollendung jenes Altarstücks und wahrscheinlich noch ehe das Kloster ganz in Stand gesetzt war, begann Fra Giovanni den Freskenschmuck desselben. Die reiche Literatur über diese Werke und ihre wiederholten Beschreibungen rechtfertigen es, wenn hier nur allgemeine Bemerkungen gegeben werden, welche

[45] Eine andere Darstellung dieses Martyriums, Theil einer Predelle, etwas durch Retouchen entstellt, kam vor kurzem in den Besitz des verstorbenen preussischen Consuls Valentini in Rom. Nach Professor Benvenuti's Zeugniss hätte das Stück ursprünglich ebenfalls in der Kirche zu S. Marco in Florenz seinen Platz gehabt. Von dort wäre es zuerst in die Akademie d. K. gelangt, dann gegen die Zeichnung eines andern Meisters an Herrn Niccola Tacchinardi ausgetauscht worden und aus dessen Händen in die des jetzigen Eigenthümers übergegangen. — Derselbe Gegenstand in derselben Gestalt befand sich auch in der Gallerie Ugo Baldi in Florenz.

[46] Die Bilder hängen in Cab. XXI unter N. 612, 613 u. 616. Professor Luigi Scotti erklärt, dass diese drei Bilder aus S. Marco in Florenz herrühren und dass er sie i. J. 1817 restaurirte. Nach Deutschland kamen sie 1829. Vgl. Marchese I, 249 und die Bemerkung im Katalog der Münchner Pinakothek.

[47] N. 8 u. 16, vgl. Marchese a. a. O. I, 248, wo berichtet wird, dass vor der Aufhebung der Klöster in Florenz sich 8 kleine Holztafeln mit Bildern Angeliko's in der Farmacia zu S. Marco befanden, von denen 7 Scenen aus dem Leben der Heil. Cosmas und Damian und ihrer Genossen, eine die Kreuzabnahme Christi dargestellt hätten. Die Annalen des Klosters erwähnen nur ein Altarbild von ihm, aber die 3 oben genannten Stücke in München und ein viertes daselbst (Cab. XXI, N. 615 — Kreuzabnahme —) sind ohne Zweifel die aus der Farmacia. (Ein 5. Bild in München N. 611 daselbst — eine Himmelsglorie — wird dem Angeliko fälschlich zugeschrieben.)

[48] Zwei kleine Tafeln mit Scenen aus der Legende derselben Heiligen, welche sich in der Sammlung des Grafen Pourtalès in Paris befanden (N. 1 u. 3, das zweite sehr lädirt), können keinesfalls für Arbeiten Fiesole's gelten.

die Hauptzüge der Gemälde im ersten Kreuzgang, dem sogenannten „primo di S. Antonino“ charakterisiren sollen.

Die Kreuzigung an der Hauptwand ist bereits öfter erwähnt worden, besonders in der Absicht, das Verhältniss des Christusideals, wie es Giotto ausgeprägt hatte, zu demjenigen Angeliko's darzuthun. In dieser Heilandsgestalt des ersten Kreuzganges zu S. Marco hat der fromme Künstler den Ausdruck der Selbstentäusserung und Aufopferung am vollendetsten versinnlicht. Die milden Züge, die sanfte Kopfneigung entsprechen der reinsten Idee heiliger Entsagung. Die Körperhaltung ist noch edler, gerader und einfacher als bei Giotto und wol das Ideal eines menschlichen Leibes in diesem Zustande; nicht so leblos und nicht so sehr dem Gewicht der eigenen Schwere überlassen, mag er minder überwältigend erscheinen als bei Giotto, aber wenn auch diskret, das höchste Opfer ist dennoch darin ausgedrückt und der Zusammenhang der Theile wie die Bildung des Nackten wohlgefälliger als bei dem Altmeister. Beide Schöpfungen zu analysiren fällt schwer, ihr charakteristischer Unterschied liegt darin, dass in der einen Kraft und Energie, in der andern dagegen seelenvolle Ruhe vorwiegt, dort die Natur, hier die geistige Vorstellung das Muster bildet, die künstlerische Sprache bei Giotto die seines genialen Vermögens, bei Angeliko die seines kindlich gläubigen Gemüthes ist. — Die Behandlung der Maassverhältnisse ist bei Beiden gleich gut. Giotto's Christustypus entstand aus bewusster, durch gleichzeitiges Wiederaufleben der Religiosität und der Kunst gesteigerter Empfindung, Angeliko nahm dieses Erzeugniss seines Vorgängers auf und verlieh ihm Innerlichkeit und vollkommenere materielle Form; als erster und als letzter gaben sie dem Gekreuzigten eigenthümliche Gestaltung, ihre Leistungen sind hierin Anfang und Endpunkt christlicher Schilderei. — Geht man auf das Anatomische näher ein, so ist bei Angeliko die Hauptmasse des Körpers, wie der Rippenkasten, bei aller Noblesse naturtreuer in der Fleischigkeit seiner Umhüllung sowol wie in der Struktur der Muskeln und Knochen, und ohne absichtliches Streben nach Durchbildung der einzelnen Gliedmaassen sind Hände und Füsse trefflich gezeichnet. Ueberaus schön ist auch das Schurzkleid an den Hüften.

Am Fusse dieses edlen Gebildes kniet Dominikus; den linken Arm um den Stamm des Kreuzes schlingend, die rechte Hand inbrünstig darangelegt schaut er in stummem wahrhaftigem Schmerz zum Heiland auf, eine Figur von schönstem Lineament, geometrisch einfach in Verhältnissen und Bewegung, und dem Hauptgegenstande so zwanglos angeschmiegt, dass das Ganze ein vollendetes Bild zu nennen ist. In ihrer Uebereinstimmung mit der Darstellungsweise der Christusgestalt entziehen sich die Schönheiten dieser Figur einer eingehenden Charakteristik, aber die Anspruchslosigkeit, mit welcher hier das tiefe Mitempfinden ausgesprochen ist, gibt der Gruppe die Wirkung eines grossen Seelenerlebnisses. Und hinter dieser geistigen Realität bleibt die Ausführung keineswegs zurück: die lichten, klaren, schönverarbeiteten Farben steigern den Eindruck zu dem einer greifbaren Vision. Vor diesem Bilde kann Niemand behaupten wollen, dass Angeliko ein Miniaturist war.

Schweigen ist in der Einsamkeit des Klosters allzeit Gesetz gewesen; nur mit einem einzigen Genossen durfte der fromme Insasse die Gänge dieses Hauses durchwandeln; deshalb hat der Maler im Bogenfelde oberhalb der Thür, welche zur Sakristei von S. Marco führt, den heiligen Petrus Martyr gemalt, welcher drohenden Blickes dasteht und mit der auf den Mund gelegten Hand an die Regel des Ortes mahnt. Das Messer in seiner rechten Schulter erzählt so drastisch wie stumm die Geschichte seines Blutzeugentodes. Man kann streiten, ob Angeliko das Gebot der Verschwiegenheit hier mehr durch die Geberde oder mehr durch das Auge ausdrückt, jedenfalls konnte seine Absicht, die offenbar auf Energie der physiognomischen Sprache ging, nicht besser erreicht werden; in aller Stille findet er den Ausdruck, wo vielleicht Masaccio sich bemüht hätte, die Körperbewegung zum Mittel zu nehmen, — auf so ganz verschiedene Weise wäre zu demselben Ziele zu gelangen, aber Angeliko wusste seinen Weg und hielt ihn inne. — In der Lünette über einer andern Thür ist Dominikus mit einem Buch dargestellt, als Zuchtmeister des Klosterlebens führt er das neunschwänzige Strafinstrument, das zugleich für die Moral wie für die reine Wahrheit als Sinnbild dient und die

herbe Nothwendigkeit einprägt, welche der religiösen Genossenschaft entspricht. Den Lohn verheisst das dritte Lünettenbild, das den Heiland aus dem Grab erstehend zeigt. Die vierte gleichartige Darstellung macht in der Halbfigur des heil. Thomas von Aquino eine andere Stufe mönchischer Vollkommenheit anschaulich, aber das Bild hat sehr gelitten.

Ueber dem Eingang zur „foresteria", der Herberge für Wallfahrer, begrüssen zwei Dominikaner den Heiland, der im Fellgewande des Pilgers mit dem Stecken in der Hand, den Hut über die Schulter gehängt, vor ihnen erscheint. Einer der Mönche berührt die Hand des Ankömmlings und ergreift ihn zum Willkomm am rechten Arme.[49] Wahrer, edler und ausdrucksvoller kann ein solcher Vorgang weder gedacht noch dargestellt werden: die frommen Brüder, aus deren Blick die Gastlichkeit lächelt, nehmen den Waller freudig auf und er selbst, wie er jugendschön, mit leichtem Flaum ums Kinn und lang über den Nacken fallenden Locken, in seinen sanften Zügen und seiner anziehenden Haltung innige Erkenntlichkeit ausspricht, ist die Vollendung eines giottesken Urbildes, der Abglanz eines Wesens, an dem kein irdischer Fehl haftet.

So charakterisiren die Fresken des ersten Kreuzganges den Künstler nicht als einseitigen Madonnen- und Glorienmaler, sondern in seiner meisterlichen Schilderung von Empfindungen verschiedenster Art und verschiedener Grade, der jeder Handlung ihr innewohnendes Motiv abzulauschen und es sprechend mit Eigenthümlichkeit und Anmuth vorzutragen wusste.

Im Kapitelsaale des Klosters wiederholte Angeliko das Bild der Kreuzigung, diesmal aber mit den Nebenepisoden, den Schächern und einer Volksmenge von 20 lebensgrossen Figuren.[50] Christus, nach dem Muster des Krucifixes im Kreuzgang gehalten, und der reuige Sünder sind schön, aber in dem Gegenmann begegnen wir

[49] In der Lünette am Refektorium desselben Klosters hat Fra Bartolommeo in einem seiner schönsten Bilder diese Darstellung fast ganz nachgeahmt.

[50] Der von den Restauratoren statt des ursprünglichen Blau roth aufgemalte Hintergrund verdirbt die Gesammtwirkung.

einer Darstellungsweise, die bei der kindlichen Frömmigkeit des Urhebers um so unangenehmer berührt. Weder den Umriss, noch die Maassverhältnisse oder die Gattung der Gestalt trifft Tadel, aber der materielle Ausdruck der Innenformen ist so mangelhaft wie bei Malern des 14. Jahrhunderts. Hier zeigt sich ein empfindlicher Abstand von Masaccio's Geschick, das unentbehrlich war zur Wiedergabe der Krampfbewegung dieses Motivs. Angeliko ist einer solchen Anforderung nicht gewachsen und er beweist hier, dass jeder Schritt über den friedvollen abgeschlossenen Gedankenkreis seiner Hauptgegenstände hinaus ihn in Gefahr bringt, sich selber zu verlieren. Alles Uebrige in diesem ausgedehnten Bilde ist von der gewöhnlichen Schönheit, reich an Individualität der Geberden und an Grazie in Gestalten und Gesichtern. Die ohnmächtige Maria, von den heiligen Frauen gestützt,[51] muss trotz der etwas gemachten Gruppirung gelobt werden, und Johannes der Täufer ist wieder wie auf früheren Bildern Angeliko's ganz besonders gelungen. Der gemalte Rahmen umschliesst in zahlreichen Rauten- und Rundmustern Büsten von Heiligen, Sibyllen und Dominikanerbrüdern.[52]

Von den Fresken der oberen Klosterräume ist das interessanteste die Verkündigung im Dormitorium, dessen bereits oben erwähnt wurde.[53] Die blonde Jungfrau, schlank, zierlich und anmuthvoll, die Arme über dem Schooss kreuzend, hat nicht mehr die jugendliche Frische des Ausdruckes der von Cortona oder die Engelsreinheit derjenigen in S. Maria Novella; die Proportionen des Kopfes und des Untergesichts sind klein und bekunden schon den Ursprung der Mangelhaftigkeiten, die Benozzo Gozzoli erbte und steigerte. Dagegen erreicht die Farbe hier grosse Lichtheit, Wärme und Harmonie. — Auf der dem Bilde gegen-

[51] Das Kleid der von hinten gesehenen Magdalena ist übermalt. — March. a. a. O. I, 253 stellt die Gruppe der von Sodoma in S. Domenico zu Siena gemalten Verzückung der heil. Katharina gleich, die neuerdings durch die Arundel Society sehr schön in Farbendruck publicirt worden ist.

[52] Sie sind sämmtlich mit Namen bezeichnet, über deren Echtheit und Restauration Marchese I, 257 Auskunft gibt.

[53] Die Figuren haben reichlich dreiviertel Lebensgrösse. Die Inschrift ist unten: „Virginis intactae dum veneris ante figuram Praetereundo cave ne sileatur Ave,“ oben: „Mater pietatis et totius Trinitatis nobile triclinium Maria.“

überliegenden Wand ist noch einmal der Gekreuzigte gemalt, wieder mit dem unten knieenden Dominikus, ähnlich dem Fresko im ersten Kreuzgang, nur dass der Heilige hier nicht in überschnittenem, sondern in vollem Profil gesehen wird, den Kreuzstamm mit beiden Händen erfasst und mit Zuversicht emporschaut.[54] Im Corridor ist ferner die thronende Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligengruppen in schön gemalter Architektur angebracht.

Innerhalb der Zellen, wo ebenfalls mehrere Fresken Angeliko's erhalten sind, ist die Krönung der Jungfrau das vorzügliche Bild, das gleich einer himmlischen Vision die erhabene Vorstellung vor Augen führt, nach welcher der Sohn seine Mutter verherrlicht, die mit gekreuzten Armen sich vorneigend voll höchsten Glückes im Angesicht die Krone empfängt, eine ergreifend schöne Gruppe. Die Heiligen Paulus, Thomas Aquinas, Benedikt, Dominikus, Franziskus und Petrus Martyr, zu je drei unterhalb der Hauptfiguren, alle aufblickend und die Hände nach den Wonnen des Paradieses ausstreckend, bilden das Ornament verehrungsvoller Hingabe. An diesem Christustypus hat Angeliko in Darstellung einer göttlichen Persönlichkeit wol sein Höchstes geleistet, er ist einfacher gezeichnet und von milderem religiösen Ausdruck als die Heilandsgestalten Giotto's, aber regelmässig, und die harmonische Einheit drückt sich nicht blos im Körperbau, sondern ebenso in der Haltung und im Fluss des Gewandes aus, sodass wir hier eine Umbildung des giottesken Ideals im Geiste der eigensten religiösen Vorstellung Angeliko's haben. Der Heilandstypus, welcher uns in den frühchristlichen Zeiten zu Ravenna entgegentritt, verräth in seinen so hoheitvollen Formen zwar noch die Abhängigkeit von heidnischen Urbildern, aber kommt doch der christlichen Empfindungsweise näher als die Produkte der nächstfolgenden Jahrhunderte. Seine antike Einfachheit nahm Giotto wieder auf, indem er sie erneuernd umgestaltete, und Angeliko vollendete sie durch Ueberleitung in die Gestalt seines Erlösers,

S. Marco. Zellen.

[54] Die Inschrift lautet: „Salve mundi salutare, salve salve Jesu chare, chruci tuae me aptare, vellem (?) vere, tu scis quare. Presta (sic) mihi copiam." Anfang von Bernhard von Clairvaux' Rythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied I, S. 120.

der in erhaben pathetischer Weise die Vorstellung des Opfers versinnlicht. In diesem Pathos weit mehr als in einer Vervollkommnung des Formalen liegt das Eigenthümliche seiner Leistung, und die Darstellung Christi in der Krönung Maria's bezeichnet die letzte Phase der Beziehung zwischen dem ravennatischen und giottesken Typus. Denn man muss dabei festhalten, dass Angeliko seinem künstlerischen Gepräge nach mehr dem Trecento als dem Quattrocento angehört, wie er denn auch den Fortschritten seiner Zeitgenossenschaft, unter welcher das Studium der Form und des Classicismus in hohem Schwunge war, ablehnend, wenn nicht gar mit ausdrücklicher Vernachlässigung gegenüberstand. Für seine Verschmähung der Wirkungsmittel ist schon dieses Bild der Krönung Maria's genügender Beweis. Auf einer Fläche so glatt wie Pergament zeichnet er seine Composition mit überraschend einfachen Linien auf, legt die Schatten so leicht mit hellgrauem Tone an, dass der durchschimmernde weisse Grund ihnen Transparenz geben sollte, und in dieser Weise wird das Bild fertig gemacht, ein Gegensatz zu der derben Technik des 15. Jahrhunderts, wie er kaum grösser zu denken ist.

Von herrlicher Wirkung, giottesk in Composition und Linienführung, in der Zartheit, Frische und Anmuth der Typen wie des Colorits den besten Leistungen des Meisters ebenbürtig, ist ferner die Anbetung der Könige in einer andern Zelle. Es soll der Raum sein, den sich Cosmo de' Medici für seinen eigenen Gebrauch dort einrichten liess[55] und wo er den Verkehr mit dem Abt Antonino und mit Angeliko selber pflegte, nicht ahnend, welche Stürme eben von hier aus Fra Girolamo Savonarola einst über sein Haus heraufbeschwören sollte. Eugen IV. schlief daselbst, als er 1442 zur Einweihung der Kirche von S. Marco in Florenz war.

Als ein drittes Beispiel dieser Zellenmalereien muss die Darstellung der Marien am Grabe hervorgehoben werden, eine hochfeierliche Composition, ernst und schlicht und voll tiefen Gefühlsausdruckes. Die übrigen stehen, namentlich in letzterer

[55] Zum Neubau des Klosters etc. soll er im Ganzen 36000 Dukaten gespendet haben. Richa VII, und Marchese a. a. O.

Beziehung, nicht alle auf derselben Höhe, wenn sie auch in der Schönheit der Ausführung gleichmässiger sind. Wir zweifeln nicht, dass an etlichen Schüler oder Genossen Angeliko's mitthätig waren.

Im Vergleich mit diesen treten die kleinen Fresken in S. Domenico zu Fiesole zurück. Hier malte Fra Giovanni im ehemaligen Refektorium den Gekreuzigten mit Maria und Johannes zur Seite; Dominikus am Fussende, von hinten gesehen, umklammert knieend das Kreuz, doch ist das Bild theils stark aufgefrischt,[56] theils schlecht erhalten, am besten noch die Heilandsfigur, die Jungfrau und der Kopf des Johannes. Ebenso ist die Madonna mit dem Kinde zwischen vier Heiligen im Kapitelsaale sehr durch Aufmalung entstellt.

Von den Altarbildern, die Fra Giovanni für die Kirche des Ortes malte, ist eins i. J. 1501 durch Lorenzo di Credi's Restauration verdorben worden.[57]

Es stellte die Madonna mit dem Kinde zwischen Petrus, Thomas Aquinas, Dominikus und Petrus Martyr dar. Ursprünglich mit dreieckigem Giebel überdacht, wurde es bei der Renovation der Tribune des Chors zum Viereck umgestaltet und die alten Pilasterfigürchen durch andere ersetzt. Die Predelle, eine der schönsten des Meisters, die Vasari ganz besonders lobt,[58] — sie enthält eine Himmelsglorie und die Auferstehung Christi mit Maria an der einen, das Paradies an der andern Seite — gehört zu den werthvollsten Erwerbungen der Nationalgallerie in London.[59] S. Domenico. Fiesole.

Den Preis gibt Vasari unter den für S. Domenico zu Fiesole

[56] „Haec omnia" — sagt die chronaca S. Dominici de Faesulis (bei Marchese I, 233) — „quae artis pictoriae sunt, faciebat peritissimus iuvenis et qui magnam de se spem excitavit Franciscus Mariani de Florentia etc." Die Restauration geschah 1566.

[57] Die Notiz der Chronik gibt ebenfalls Marchese I, 229.

[58] IV, 29.

[59] Zwei kleine Bilder (Markus und Matthäus), die ursprünglich an die Pilaster dieses Altarbildes gehörten, sind jetzt Eigenthum des Herrn Reiset in Paris. — Wir erwähnen hier noch ein anderes Bild Fiesole's in der Londoner Nationalgallerie (N. 582 d. Katal.), eine Huldigung der Weisen, welche zuerst Bestandtheil der Gallerie Rosini in Pisa war und dann durch Ugo Baldi in Florenz erworben wurde. Die Jungfrau, die mit dem Kinde auf dem Knie in felsiger Landschaft sitzt, zeigt zwar den Charakter des Meisters, aber nicht die ausserordentliche Durchführung, die seiner Jugendperiode eigen ist.

gemalten Bildern demjenigen der Krönung Maria's, das sich jetzt, freilich sehr restaurirt, in Paris befindet.[60]

Louvre. Paris.

Das Schönste und Reinste davon ist die Schaar der Seligen und anbetenden Engel, die den Hauptvorgang einschliesst; hier kann die Sauberkeit und Anmuth der Gesichter noch völlig genossen werden. Die herrliche Predelle enthält dieselben Gegenstände wie die Fussleiste aus S. Domenico in der Kirche del Gesù in Cortona, mit Hinzufügung eines Bildes der Auferstehung Christi. Die Tafeln sind mehr oder minder stark abgerieben, aber das Ganze gehört nicht blos zu den guten Arbeiten Fra Giovanni's, sondern auch zu denjenigen, deren Sujet seiner Sinnesrichtung ganz entsprach.[61]

Eine der schönsten Arbeiten des frommen Meisters erhielt die Kirche S. Trinità zu Florenz in der Kreuzabnahme, die jetzt der Akademie der Künste angehört.[62] Die fleischig elastischen Formen des nackten Körpers, der noch die Schrammen der Geisselung erkennen lässt, und die ganze Bewegung desselben können nicht wahrer gegeben werden. An der Gruppe zur Rechten ist bemerkenswerth, dass die Köpfe in Zeichnung und Charakteristik einen Berührungspunkt zwischen Fra Giovanni und Masolino in seiner Periode von Castiglione aufweisen, während die landschaftlich-architektonische Staffage die herkömmliche Mangelhaftigkeit der Perspektive nicht überwindet. Aber Composition, Zeichnung und Farbe gehören auch hier eng zusammen und ergeben die eigenthümliche Harmonie, die Fra Giovanni's Hauptstärke bildet.[63] — In dieselbe Sammlung[64] sind noch mehrere Kirchenbilder Angeliko's übergegangen. So die Madonna aus dem Kloster del Bosco a Frati di Mugello:

Akad. d. K. Florenz.

Von zwei Engeln umgeben thront Maria mit dem Kinde zwischen den Heiligen Franciskus, Petrus Martyr, Antonius, Cosmas, Damian und Ludwig; in der Fussleiste ist die Pietà nebst Petrus, Paulus, Berhardin und drei Anderen dargestellt.

[60] Gall. des Louvre N. 214. Die Restauration der Tafeln ist geschickt ausgeführt, indem nur die schadhaften Theile aufgenommen worden sind.

[61] Die thronende Jungfrau in S. Girolamo zu Fiesole ist, wenn auch in seiner Weise componirt, doch nicht von Angeliko gemalt.

[62] N. 34 S. d. gr. Gem. Vgl. Vas. IV, 32. Auch Richa III, 157 sah das Altarbild in der Sakristei.

[63] Infolge der Reinigung sind die Töne kälter geworden und hat das Ganze etwas gelitten. Die Giebelaufsätze sind bereits als Lorenzo Monaco's Werk bezeichnet worden (vgl. Cap. VII).

[64] Akad. d. Künste. Saal d. kl. Gem. N. 20.

Ferner ein für das damals von Annalena (Malatesta) gestiftete Dominikanerinnen-Kloster in Florenz gemaltes Altarbild, das die charakteristischen Vorzüge und die Empfindungsweise des Meisters repräsentirt und ebenfalls die Mutter Gottes mit dem Kinde zwischen 6 Heiligen (Petrus Martyr, Franz, Cosmas, Damian, Johannes d. Evang. und Lorenz) darstellt. — Die sonst noch in der Akad. d. Künste aufbewahrten Tafelgemälde Angeliko's sind nicht von hervorragender Schönheit.

So die ganz aufgemalte und beschädigte Krönung der Jungfrau in kleinem Format (Saal d. kl. Gem. Nr. 36), die nicht besser conservirte Kreuzigung (Nr. 37), die auf Einer Tafel übereinander stehenden Bilder der Pietà und der Anbetung der Könige (Nr. 38), sehr lädirt und vielleicht nur von einem Schüler, dann die Grablegung, welche ehemals der Brüderschaft della Croce al Tempio gehörte (Nr. 40),[65] endlich die Disputationen des Thomas Aquinas (Nr. 49) und des Albertus Magnus (Nr. 50). Akad. d. K. Florenz.

Ein anderes, seit Vasari's Zeit leider aus Fiesole verschwundenes Werk war das Bild der Verkündigung mit fünf Scenen aus dem Leben Maria's in der Predelle, welches i. J. 1611 dem Herzog Mario Farnese für 1500 Dukaten verkauft wurde.[66] Verloren ist ferner das Fresko im Bogenfelde über dem Portal von S. Domenico in Florenz und die für S. Francesco vor Porta a S. Miniato gemalte Verkündigung.[67] Verlorene Bilder.

In S. Maria Novella, welches bis vor kurzem eins der liebenswürdigsten Marienbilder Angeliko's, die sogen. „Madonna della stella" (jetzt in den Uffizien) besass, befinden sich noch 3 Reliquienschreine mit Darstellungen von ihm[86]: einer mit Maria und dem Kinde, ein zweiter mit Verkündigung und Anbetung der Magier, ein dritter mit der Krönung Maria's nebst Heiligen.[69]

[65] Vgl. Vas. IV, 34.

[66] Vas. IV, 30, vgl. dazu den Kaufcontrakt bei Marchese I, p. 400. — Eine Verkündigung mit 5 Scenen aus der Marienlegende darunter soll sich in der jetzt den Franciskanern gehörigen Klosterkirche zu Montecarlo bei S. Giovanni di Valdarno di sopra befinden und im Charakter Angeliko's gehalten sein. Es wäre zu untersuchen, ob dieses Bild Original oder Copie ist, und wenn ersteres, ob identisch mit dem von Farnese gekauften, wenn letzteres, ob identisch mit der bei Marchese I, 230 erwähnten Copie.

[67] Vas. IV, 32.

[68] ibid. Die Verkündigung auf dem zweitgenannten Behälter wurde schon oben mit den gleichartigen Darstellungen in Cortona und in S. Marco verglichen. — Vasari (IV, 35) kennt in S. Felice in Piazza eine Madonna mit dem Kinde zwischen den Heil. Joh. d. Täufer, Dominikus, Thomas und Petrus Martyr. Ein Bild dieses Inhalts ist in der Gallerie Pitti (N. 373), aber es ist entweder Copie nach dem Meister oder so stark übermalt, dass seine Hand nicht mehr darin zu erkennen ist.

[69] Sie waren (nach Richa III, 49) für Fra Giovanni Masi ausgeführt.

Für S. Maria Nuova malte er nochmals eine Krönung der Jungfrau, vom Reigen der Engel umtanzt, ein kleines Meisterbild, jetzt in der Gallerie der Uffizien,[70] welches bei herrlicher Composition den ganzen Reiz reinster Idealgestaltung an sich trägt. Die Predelle gehört ebenfalls zu den schönsten Arbeiten des Künstlers; alle grossen Eigenschaften Giotto's sind mit der vollendeten Grazie und Holdseligkeit der Empfindung Fiesole's bereichert. In der Verlobung Maria's, an welcher das fast noch kindliche Alter auffällt, hat er 22 Figuren in lebensvollen anmuthigen Gruppen mit reicher dramatischer Abstufung zusammengeordnet, frei von all den Geschmacklosigkeiten, die frühere Maler bei diesem Gegenstande oft verrathen. Auf gleicher Stufe stehen die beiden Seitenstücke, die Geburt des Täufers und der Tod Maria's: letzteres ein feierliches Ceremonienbild, inmitten die lange Gestalt der Jungfrau auf der Bahre, deren Seele der von der Aureole umstrahlte Sohn in Gestalt eines betenden Kindes im Arme trägt.[71]

Das deutlichste Zeugniss für sein Studium Orcagna's, welcher dem Angeliko nicht blos als Maler, sondern dem ganzen Geiste seiner Erfindung nach Vorbild war, haben wir in dem Jüngsten Gericht. Er hat den Gegenstand oft behandelt, u. a. in sehr edler Fassung im Tafelbild für die Kirche degli Angeli in Florenz.[72]

Jüngstes Gericht. Akad. d. K. Florenz.

Die herkömmliche Anordnung ist beibehalten: der Heiland sitzt oben von Cherubim und Seraphim umgeben und waltet über dem Gericht, zu welchem die Seelen von den Engeln zu seinen Füssen durch den Klang der Posaune geladen werden. Unten zu seiner Rechten knieen die Auserwählten betend im Paradies (man bemerkt hier u. a. einen Mönch, den der Engel liebevoll umarmt); in der Richtung zu diesem Ziele bewegen sich auf blumiger Wiese zahlreiche Engel, welche im Tanzreigen verschlungen die seligen Seelen der Pforte ewigen Glückes zugeleiten. Dieser Engeltanz voll Himmelslust und heiliger Gelassenheit ist die in Typus und Charakteristik bis in alle Einzelheiten der

[70] N. 1290 (früher 1136). Vgl. Vas. IV, 35.

[71] Das Sposalizio hat jetzt die N. 1178, die Geb. des Johannes 1162, der Transito della Vergine N. 1184. — Wir erwähnen hierbei noch eine Madonna mit Kind, von 4 Engeln angebetet, mit grauem Hintergrund, in der Hospitalkirche S. Matteo in Florenz, ein ausgezeichnetes Specimen von Angeliko's Manier, welches an seine Fresken erinnert.

[72] Jetzt in der Akad. d. Künste, Saal d. kleinen Gemälde N. 41.

Bewegungen und Gewänder durchgeführte Vervollkommnung desjenigen, welchen Orcagna in der Kapelle Strozzi anbrachte.[73]

Unter der Linken des Weltrichters sehen wir die Unseligen und die Dämonen, welche mit denselben ringen. Der strengen Gerechtigkeit Dante's folgend überliefert auch der fromme Dominikanerkünstler einen Haufen Mönche und Päpste dem ewigen Feuer, aber sein kindliches Gemüth versteht sich auf die Drastik solcher Scenen nicht. Uebrigens sind auch in der oberen Paradiesesglorie Haltung und Zeichnung des Heilandes ohne Wärme, während den Auserwählten majestätische Hoheit und Ruhe eigen sind; indess Angeliko erschöpfte sich in ihrer Darstellung und hatte keinen höheren Grad für die Formgebung und den Gesichtsausdruck des Christus übrig. So gehört das ganze Gemälde seiner Auffassung nach dem Trecento an, nur dass es im Quattrocento ausgeführt ist. Mit dem früheren Versuche Orcagna's verglichen mangelt ihm Kraft und Einheit.[74] —

Auf dem in ganz gleicher Auffassung gemalten Tafelbilde des Jüngsten Gerichts in der Sammlung des Earl of Dudley (früher Lord Ward)[75] ist ebenfalls die beste Partie die Darstellung der Seligen, doch sind sämmtliche Figuren ungewöhnlich flott gemalt und haben in geringerem Grade den ruhevollen Charakter der erwähnten Stücke. — Jüngstes Gericht. London.

Ein drittes, in der Gallerie Corsini zu Rom, ist darum bemerkenswerth, weil Angeliko den Weltrichter hier ganz ähnlich demjenigen im Campo Santo zu Pisa mit einem Buch in der Linken und die Rechte zum Fluch erhoben darstellt.[76] — Gall. Corsini. Rom.

Der bereits an den Thürfüllungen in der S. S. Annunziata in Florenz behandelte Gegenstand findet sich in einem kleinen Tafelbilde der Kapuzinerkirche zu Leonforte auf Sicilien wieder, einem Geschenk der Familie Branciforti-Trabbia. Die Composition ist in den Hauptzügen Wiederholung derjenigen bei Earl Dudley: Christus droht mit beiden Händen.[77] — Leonforte. Sicilien.

Ueber Berechtigung der Nomenklatur verschiedener anderer Galleriebilder Angeliko's lassen wir hier gleich einige kritische Bemerkungen folgen:

[73] Vgl. Cap. I, S. 8.

[74] Der Firnissüberzug hat dem ganzen Altarbild die Frische genommen und die Temperafarben ertränkt.

[75] In Dudley House, vormals in der Gallerie des Cardinals Fesch und dann im Besitz Lucian Bonaparte's, Fürsten von Canino. Es ist in der Façon verändert und durch einige Retouchen entstellt.

[76] Vgl. Cap. I, S. 23. Dicke Firnissüberzüge aus verschiedenen Zeiten nehmen diesem kleinen, ebenfalls in der Façon veränderten Bilde die ursprüngliche Wirkung.

[77] Aufgemalt und reichlich in Oel retouchirt, wie das Bild ist, hat es den Stilcharakter Angeliko's so sehr eingebüsst, dass sich schwer entscheiden lässt, ob dasselbe ursprünglich Original des Meisters oder eine alte Copie gewesen ist.

Gallerie-Bilder.

Die Corsini-Gallerie in Rom bewahrt ausser dem obengenannten von Angeliko noch eine Himmelfahrt (schwach und übermalt) und eine Ausgiessung des heil. Geistes (sehr aufgefrischt). Eine Madonna mit Kind und Heiligen (ehemals in der Gallerie des Grafen Bisenzio in Rom) ist jetzt in die Sammlung des Earl Dudley übergegangen. —

In Barker's Sammlung (London) findet sich eine schöne trefflich erhaltene Madonna mit einer knieenden Anbeterin; vorn noch ein Engel, drei andere halten den Vorhang; in den Bogenzwickeln zwei Engel mit Kerzen. — Unter den Bildern in der Universitätsgallerie zu Oxford sind zwei kleine Figuren des Petrus und Paulus ganz in Angeliko's Stil.[78]

Die Gallerie zu Turin besitzt zwei sehr anmuthige Engel, jeder besonders in einem kleinen Tafelbilde auf Wolken knieend. Es sind ohne Zweifel echte Arbeiten Angeliko's. — Dagegen erkennt man auf dem Madonnenbilde derselben Gallerie (Nr. 553) die Empfindungsweise des Meisters nicht. Dieser entspricht jedoch ein Bild im Magazin der Gallerie zu Parma, welches dabei aber die Feinheiten der Behandlung vermissen lässt und an einige Fresken in S. Marco erinnert, die eben deshalb dem Fra Benedetto zugewiesen werden.[79] Dargestellt ist die Madonna mit dem Kinde thronend und 7 Engeln um sie, zwischen den einander knieend umarmenden Franciskus und Dominikus und den aufrechtstehenden Paulus und Johannes Baptista.[80]

In der Berliner Gallerie ist die Madonna mit Kind zwischen Dominikus und Petrus Martyr (Nr. 60), wenn auch in früherer Zeit stark aufgemalt, doch noch stellenweise genuin und jedenfalls von Angeliko. Ebenso die Begrüssung des Dominikus durch Franciskus und die Erscheinung des heil. Franz in Arles (Nr. 61 u. 62), ersteres

[78] Die „Verkündigung" daselbst, ein ganz kleines Bild, scheint nach Angeliko copirt und könnte eher von Benozzo Gozzoli herrühren, als von Pesello, dem sie zugeschrieben wird. — Vor nicht langer Zeit stellte Herr de Triqueti in Paris ein sehr hübsches kleines Madonnenbild aus (an den Schultern Maria's 4 Engel, zu den Seiten Paulus und Petrus mit einem knieenden Prälaten, gegenüber der heil. Georg mit dem Schwert); der Rücken des Bildes, jetzt abgetrennt, zeigte einen lädirten Christuskopf.

[79] Eine Bemerkung auf der Rückseite des Bildes besagt, dass es 1786 in Florenz erkauft war und für eine Arbeit Benozzo Gozzoli's galt.

[80] Unter den Bildern im Magazin des Turiner Museums ist eine Darstellung der thronenden Maria mit dem schlafenden Kinde zwischen den heil. Laurentius, Aurelius, Amicus und Albinus, und ein sehr geringes Stück Arbeit, so stark abgerieben, dass die Untermalung durch die Fleischtöne hindurchscheint. Etwas weniger entstellt als das Uebrige ist die Figur des Albinus, dann die kleinen Amoretten, welche als Reliefornamente am Thron gemalt sind, und Engel am Rücken des Stuhls; die Fleischpartien der letzteren zeigen lichtrosige Färbung. Der Maler zweiten Ranges, von dem das Bild herrührt, Paolo von Brescia, erinnert an Gentile da Fabriano und seine Nachfolger oder an Maler venetianischer Herkunft wie etwa Antonio da Negroponte; die Inschrift besagt „Paulus Brisiensis pinxit 1458." Ob dieses Bild und die Verkündigung in S. Alessandro zu Brescia (vgl. oben Anm. 34) von Einer Hand sind, kann nicht entschieden werden, aber die Gemeinschaft des Stiles ist unverkennbar.

das besser erhaltene, letzteres umfassend und wol noch in neuer Zeit retouchirt. Ein drittes unter Angeliko's Namen verzeichnetes Bild in Berlin (Nr. 57) soll er gemeinschaftlich mit seinem Schüler Cosimo Rosselli gemalt haben. Es stellt das Jüngste Gericht dar: in dem Spitzbogenfelde der Mitte Christus von 7 Engeln umgeben, auf Wolken sitzend, welche die obere Hälfte des Bildes von der untern scheiden. Darunter 3 Engel mit Marterwerkzeugen und die Graböffnungen. In den Bögen zu beiden Seiten links Maria, rechts Johannes der Täufer mit Aposteln und Doktoren der Kirche, darunter links Selige von Engeln im Paradiese empfangen, rechts Verdammte von Engeln verfolgt und durch Teufel hinweggerissen; zwischen den drei unteren Darstellungen Engel mit der Posaune des Gerichts, in den Zwickeln zwischen den Bögen Daniel, Jeremias, Jesaias und Elias in Brustbildern. Laut der Inschrift am Sockel ist es 1456, also ein Jahr nach Angeliko's Tode gemalt. Es wird nur einem schwachen Schüler oder Nachahmer seiner Manier zugeschrieben werden dürfen; der obere Theil, welcher noch am besten ist, nähert sich allerdings dem Stile Rosselli's, doch der untere ist sehr geringfügig und unschön.[81]

Galleriebilder.

Trefflich erhalten und echt ist dagegen ein Bild im Museum zu Antwerpen (N. 8), welches den heil. Ambrosius darstellt, wie er den Kaiser Theodosius zur Strafe für seine grausame Verheerung der Stadt Thessalonich von der Kirche hinwegweist.

Eine sehr anziehende ausgezeichnet erhaltene Darstellung der Jungfrau mit 12 lobsingenden Engeln befindet sich im Städel'schen Museum zu Frankfurt a/M. (N. 6).

Mr. Fuller Maitland (bei London) besitzt ein Bild (Bestattung Maria's) von Angeliko, welches für eine Arbeit Giotto's angesehen wurde.[82] Ein zweites Bild derselben Sammlung zeigt die Jungfrau in der Mandorla, wie sie von Engeln gen Himmel getragen wird, während unten zu den Seiten des Grabes Franciskus und Bonaventura knieen.[83] —

[81] Die dreitheilige Inschrift lautet: „HOC · OPVS · FEC · FIERI · IACOB' LODOVICI · S' IACOBI · D͞NI · LEI · DE·VILLANIS·PRO·REMEDIO·A͞IE· SVE · ET · D͞NE MAGDALENE · VXOR'· EIVS · ET SVORVM : ANNO · DOMINI · MILLESIMO · CCCC · L°VI :" Marchese I, 313 erwähnt das Bild auf Gewähr Fortoul's (in dessen „De l'Art en Allemagne"). — Die 1854 in der Auktion Christie in London verkaufte Sammlung Bammeville besass ein mit Angeliko's Namen geschmücktes Bild, welches dem Jüngsten Gerichte in Berlin stilistisch sehr verwandt ist. — Ein angeblicher Angeliko ist auch aus der Sammlung Campana nach Paris gekommen, eine Schülerarbeit, die an die Manier Andrea's da Firenze erinnert; die Predellen des Bildes sind Copien nach Angeliko.

[82] Jetzt in Stanstead House bei London, früher in der Sammlung Ottley, in der Etruria Pittrice als Giotto gestochen. Vgl. Bd. I. S. 278. Anm. 67. — Vasari's Behauptung, dass Giotto ebenfalls ein solches Bild gemalt habe, ist gewiss richtig, nur wird er dasselbe nicht mit einer Arbeit Angeliko's verwechselt haben. — Das Bild in Frankfurt ist hoch 13" 9''' breit 10" 9''' Par. Z.

[83] Auch dieses stammt aus der Sammlung Ottley. Ein kleiner a fresco gemalter Kopf von Angeliko, Besitz des Herrn Dr. Gillis, war 1858 in Manchester ausgestellt.

Angeliko war mit Papst Eugen IV. zusammengetroffen, als dieser in Florenz weilte, und wird als Ordensbruder von S. Marco gewiss an den Ceremonien der Einsegnung des Klosters i. J. 1442 Theil gehabt haben; auch war der Papst nicht unbekannt mit den Verdiensten eines Künstlers, der bereits so viel geleistet hatte. Vasari, wie er überhaupt gern die Namen der heiligen Väter verwechselt, weiss zu erzählen, dass Angeliko nach Rom reiste, um für Nikolaus V. im Vatikan zu malen, wie ferner der Papst den erledigten Erzbischofsstuhl von Florenz dem frommen Künstler antrug, der ihn ablehnte, weil er sich nicht Manns genug fühlte, Völker zu regieren, aber statt seiner den Dominikanerbruder Antonino empfahl, der Gottesfurcht, milden Sinn gegen die Armen, Gelehrsamkeit und sonstige Befähigung vereinigte; und sein Wunsch wurde erfüllt: Antonino erhielt die Mitra.[84] Abgesehen von irrthümlichen Einzelheiten gibt die Geschichte, wenn sie überhaupt wahr ist, genug Anhalt zur Zeitbestimmung der ersten Reise Angeliko's nach Rom. Erzbischof Zabarella von Florenz starb 1445, ihm folgte Fra Antonino unter dem Pontifikat Eugens des IV. — nicht Nikolaus des V., welcher erst am 6. März 1447 gewählt wurde. Sonach wird wahrscheinlich, dass die Einladung des Künstlers nach Rom durch diesen Papst erfolgte, der ihn überdiess kannte und Gelegenheit gehabt hatte, ihn schätzen zu lernen.[85] Gestützt wird diese Annahme noch durch das Protokoll einer Sitzung des Dombaurathes von Orvieto (v. 10. Mai 1447)[86], worin aus einem Schreiben des Benediktiners Francesco di Barone da Perugia, damaligem Mosaik-Werkmeister, mitgetheilt wurde, dass sich* „der als Maler berühmte Predigermönch" in Rom gegen diesen bereit erklärt habe, im Laufe des Sommers in Orvieto zu arbeiten, und zwar scheint dieses Anerbieten Angeliko's nach dem Tode Eugens

[84] Vas. IV, 35, 36.

[85] Francesco Albertini erwähnt in seinem Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae, Rom 1510, lib. III: „Capella Nicolai & alia secreta Eugenii IIII qs frater Io. flor. ord. praed. perpulchre depinxit in palatio apostolico sunt a tua (scil. Julii II.) beatitudine picturis & marmoribus ac porta pulcherrima exornatae."

[86] Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto p. 125 u. 305 gibt den 13. Mai an. Gaetano Milanesi (im Commentar zu d. Leben Fra Giovanni's bei Vasari IV. S. 47) und L. Luzi, Duomo di Orv. p. 432 berichtigen das Datum.

(23. Februar 1447) erfolgt zu sein; für diesen Papst hat er also die Cappella del Sacramento im Vatikan ausgemalt, die später unter Paul III. behufs der Treppenanlage abgebrochen wurde.[87] Sicherlich hatte nun der neue Papst Nikolaus V. in den ersten Monaten nach seiner Stuhlbesteigung wenig Musse für Kunstangelegenheiten. Diesen Zeitpunkt nahm der gerade in Rom anwesende Mosaist Francesco di Barone wahr, um den unbeschäftigten Angeliko für Orvieto zu gewinnen. Der dortige Baurath wurde sofort mit sich einig,[88] der Fremde kam und das Resultat war ein am 14. Juni vollzogener und bereits am Tage darauf in Kraft tretender Kontrakt mit ihm, worin er sich verbindlich machte, jährlich in den Monaten Juni, Juli, August und September gegen ein Jahresgeld von 200 Golddukaten (à 7 Lire) bei freier Kost und Wohnung sowie Lieferung der Farben und des Gerüstes in der Cappella Nuova des Doms zu malen, die später von Signorelli fertig gemacht wurde. Ausserdem war für seinen mitangestellten Schüler Benozzo Lesi (Gozzoli) ein Monatssalär von 7 Dukaten und für die beiden Gehilfen Giovanni d'Antonio de Florentia und Giacomo da Poli je 2 und 1 Dukaten ausgemacht.[89] Den Zeitbestimmungen dieses Kontrakts genügte Angeliko zwar, aber vollenden konnte er die Arbeit nicht. Alles, was er bis zum 28. September fertig brachte, waren die Füllungen der diagonal getheilten Decke über dem Hochaltar.

Dieselben enthalten: 1. den Heiland, ursprünglich bestimmt, die darunter anzubringende Darstellung des Jüngsten Gerichts zu krönen. Die Figur, ungefähr Wiederholung derjenigen im Weltgericht der Annunziata in Florenz, steht mit erhobener Rechten nach unten blickend inmitten einer reichen Engelglorie; 2. sechzehn hoheitvolle Heiligen- und Prophetengestalten auf Wolken, mit der Aufschrift: „Prophetarum laudabilis numerus.“ 3. Maria unter den Aposteln, den 4 Doktoren der Kirche und den 4 Stiftern des Bettelordens. Cap. Nuova. Dom Orvieto.

[87] Vas. IV, 35.

[88] S. die Bevollmächtigung des Enrico de' Monaldeschi zur Berufung Fra Giovanni's v. 11. Mai 1447.

[89] S. Luzi, a. a. O. 435 ff. In einem bei Della Valle (p. 307) mitgetheilten Bericht aus den Protokollen des Baurathes v. Juni 1447 erfahren wir, dass ein Antonius Giovanelli bei Aufrichtung der Gerüste für Angeliko verunglückte und dass eine Summe für seine Verpflegung und das eventuelle Begräbniss ausgesetzt wurde.

Dieser ganze Bildercyklus aber, den Signorelli später vervollständigt hat, ist leider gänzlich überarbeitet, die Engel meist frisch gemalt und das Uebrige durch die Zeit stark beschädigt.[90]

Weshalb Angeliko nicht wieder nach Orvieto zurückkehrte, ist unbekannt; zunächst nahm ihn jetzt Papst Nikolaus V. in Anspruch, indem er ihn beauftragte, die Kapelle des Vatikan, welche er sich als Privatoratorium erbaut hatte und die seinen Namen führt, mit Scenen aus den Legenden des Stephanus und Laurentius zu schmücken.

Cap. Nikol. V. Vatikan Rom.

Die Lünetten der KapelleNikolaus des V., welche jedesmal durch eine Vertikale in zwei symmetrische Hälften getheilt sind, erzählen das Leben und den Opfertod des Stephanus. In der ersten rechts vom Eingange ist die Ordination der Diakone durch Petrus und die Almosenspende des Stephanus dargestellt; in der zweiten, über der Thüre, seine Predigt und das Verhör vor dem hohen Rath zu Jerusalem, in der dritten die Hinwegtreibung des Märtyrers aus dem Stadtthore und die Steinigung. — Der Wandstreifen unterhalb der ersten Lünette enthält auf Einem seitwärts von zwei gemalten Fenstern[91] eingefassten Bilde die Uebertragung des Diakonats an Laurentius durch Papst Sixtus, der zweite, vertikal getheilt, links die Darreichung des Kirchenschatzes durch den ins Gefängniss geführten Papst an Laurentius, und rechts die Vertheilung des Geldes durch den Heiligen an die Armen und Kranken. — Die dritte Wand zeigt ebenfalls in zwei Hälften den angeklagten Laurentius vor dem Kaiser Decius und seinen Tod auf dem Roste. — Auf den 8 Pilastern, welche die unteren Wandbilder einschliessen, sind unter hohen Baldachinen die heiligen Anastasius, Leo, Thomas Aquinas, Ambrosius, Bonaventura, Augustin, Johannes Chrysostomus und Papst Gregor der Grosse[92] in aufrecht stehenden Figuren angebracht. — Die Decke, diagonal getheilt, trägt auf unten abgerundeten Dreieck-Feldern die 4 sitzenden Evangelisten mit ihren Symbolen in majestätischer Haltung.[93]

Die Ausführung dieses Freskencyklus zeigt den fast 60jährigen Künstler ganz auf gleicher Höhe, wenn nicht sogar fähiger, wie in der Jugend. Noch immer scheint sein künstlerisches Vermögen

[90] Die Decke scheint sehr bald durch Nässe gelitten zu haben. Vgl. Della Valle und Luzi a. a. O.

[91] Ueber dem einen befindet sich die auf die Restauration der Gemälde bezügliche Inschrift Gregors XIII.

[92] Anastasius und Chrysostomus sind auf Zeug übertragen und fast ganz zerstört, Leo übermalt.

[93] Johannes ist jedoch ganz mit neuer Farbe zugedeckt und die Figur des Markus beschädigt.

mit jedem nächsten Bilde sich zu steigern. In der Ordination des Stephanus lässt er den Petrus vom Hochaltar her mit dem Kelche zu dem knieenden Diakon hinschreiten; die 6 Jünger, welche der Handlung beiwohnen, haben weder die herbe Würde Giotto's, noch die männliche Energie des Masaccio, sondern eine eigenthümliche Mischung von brüderlicher Liebe und religiöser Gluth; über Alle ragt die edle, weihevolle Gestalt des Apostelfürsten hervor, dessen grossartige Geberde seinem Range ganz entspricht, während die Haltung des Neophyten völlig in andächtiger Verehrung aufgeht. Die Ansicht der Kirche im Hintergrund steht nicht nur im besten Maassverhältniss zu den Figuren, sondern ist auch in sich selbst trefflich gezeichnet und schön stilisirt, ein Beweis, wie Angeliko, der Zeuge von den Bestrebungen Masaccio's und anderer Florentiner in der Vervollkommnung perspektivischer Fernsichten gewesen war, aber bisher sich an das hierin mangelhafte Beispiel Masolino's gehalten hatte, in seinem Alter noch der Fortschritte in diesen wichtigen Nebendingen seiner Kunst thätig inne wurde. — Von zarter Menschenliebe ferner gibt er in seinem Almosen spendenden Stephanus das ergreifendste Bild. Voll religiöser Feier im jugendlichen Antlitz lässt der Heilige, auf der Stufe der Kirchthür stehend, das Geldstück einer jungen Mutter in die Hand gleiten, einer zierlich gebauten Gestalt mit langen Gewändern, in Gesicht und Haltung edle weibliche Bescheidenheit. Hinter Stephan scheint ein anderer Geistlicher die Namen der zu Beschenkenden abzulesen; eine ältere Frau steht den Blick auf den Spender gerichtet mit betenden Händen, andere Arme drängen sich begehrlich herzu, während rechts zwei Frauen im Gespräch mit dem Ausdruck dankbarer Befriedigung sich entfernen. Armuth ohne das Widerwärtige, und zurückhaltende Verschämtheit darzustellen, war Angeliko wie kein Anderer begabt, denn er schöpfte dabei rein aus der eigenen Seele. Zwar hat auch Masaccio in seinem Bilde der um Petrus versammelten Armen den Anstand des Künstlers streng bewahrt, aber was bei ihm als Takt erscheint, ist hier wahrhaftiges Bekenntniss eines Mannes, der in einziger Weise auf den Höhen himmlischer Ideale gelebt hat, wie sie nur ihm erreichbar

waren.[94] In demselben Gegensatz zu Masaccio's Petruspredigt in der Karmeliterkirche zu Florenz steht der Stephanus Angeliko's, wie er zum Volke redend seine Worte ebenfalls mit den Bewegungen der Hand begleitet, ganz ähnlich der Katharina in S. Clemente. Bewunderungswürdig ist der Kreis der Hörer, die im tiefsten Innern ergriffen scheinen; die Mittel sind die einfachsten, die Wirkung immer schön.

Die übrigen Bilder sind den beschriebenen durchaus ebenbürtig, nur muss bemerkt werden, dass Zeit und Reparatur den beiden Fresken, welche die Wegführung und die Steinigung des Stephanus zum Gegenstande haben, sowie dem der Ordination des Laurentius und der Uebergabe des Kirchengeldes an ihn, sehr geschadet hat.[95] Die Almosenspende des zweiten Cyklus hat ihren Hauptreiz in dem freudigen Ausdruck der Armen. Laurentius, im Kostüm des Subdiakon, hält eine Börse in der Linken und reicht einem auf Handkrücken nahenden Bettler eine Gabe; rechts und links beugen sich andere Bedürftige mit verlangenden Blicken vor. Ein Blinder tastet den Weg zum milden Spender, auch Weiber mit Kindern kommen herzu.[96] Der Blick in die Kirche des Hintergrundes zeigt dieselben Eigenschaften der Architektur wie das erwähnte Bild zur Stephanuslegende. Auch hier kehren die Unterschiede von Masaccio genau wieder; wo dort Drang nach wirklicher Natur, ist bei Angeliko stets mystische Versenkung.

Wundersame Wirkung üben die Fresken, wenn man sie nach Durchwanderung ihrer nahen Nachbarschaft betrachtet. Wer aus der sixtinischen Kapelle mit dem Eindruck der überwältigenden Grösse und erhabenen Gewaltsamkeit Michelangelo's hinweg durch

[94] Im Sinne dieser ungetrübten Uebereinstimmung mit sich selbst sagt P. Mantz in seinem Essay über Cartier's „Vie de Fra Ang. de Fiesole" (Paris 1857) mit Recht: „Fra Angelico est le dernier des artistes qui se sont exclusivement abreuvés aux sources catholiques" (Gazette des Beaux-arts 1859).

[95] Das Profil des Heiligen ist mit Farbe überschmiert. Sixtus II. hat hier die Züge Nikolaus' V.

[96] Die Erhaltung dieses Bildes ist sehr gut. — Die Unterleisten sind mit Festons und Rundbildern geziert, die sämmtlich stark aufgemalt sind; doch kann man an einigen Köpfen der Wand zur Rechten noch die Manier Benozzo's herauserkennen.

die Stanzen des Vatikan an den Meisterwerken des grössten Malers vorbeikommt, erst niedergedrückt und dann wieder erhoben zu frohem harmonischen Naturgefühl, den umfängt in der Nikolauskapelle die Ruhe beschaulicher Andacht und Stimmung des Gebetes, aber gerade in diesem Kontrast kommt Angeliko recht zur Geltung: neben der schrankenlosen Energie und der schönheiterfüllten Form die Weihe reiner Religiosität. Diese Probe spricht am überzeugendsten dafür, dass seine Leistungen mit nichten blos in beschränktem Sinne grossartig sind. Seine praktischen Mittel und seine Vortragsweise standen in ganz derselben Uebereinstimmung mit seinem Ideal, wie die Michelangelo's und Rafael's mit den ihrigen, gleichviel, ob auch die Maler der Sixtus- und der Nikolauskapelle zwei entgegengesetzte Pole der Kunst bezeichnen, jener die Mächtigkeit eines Schaffenstriebes, der oft mit Willkür über die Natur schaltet, dieser aus holdsinniger Selbstbescheidung zum andern Extreme geneigt.

Weitere Werke Angeliko's, die in Rom ausgeführt wurden, sind nicht mehr vorhanden.[97] Er starb in der heiligen Stadt 1455 im Alter von 68 Jahren und liegt in S. Maria sopra Minerva begraben, wo eine schöne Inschrift zu Füssen des Basreliefporträts sein gesegnetes Gedächtniss ehrt:

[97] So die Kreuzigung im Vatikan, von welcher Vasari spricht, sowie ein Altarbild und die Verkündigung in der Minerva; was jedoch ersteres anbelangt, so glauben mehrere Forscher, dass die Tafel, welche es trägt, nur mit einem neuen auf Zeug gemalten Bilde überzogen am Altar del Rosario verborgen liege. Vgl. den Comment. in Vasari IV, 49. — Albertini sagt in seinem Opusculum lib. III über die Malereien in S. Maria sopra Minerva: „Est ibi alia capella Vir. depicta a fratre Io. flor." Vasari erwähnt ferner (IV, 35) Miniaturen in Rom, die nicht mehr existiren. — In Florenz gingen verloren: die Freskobilder des heil. Domenico, der Caterina von Siena und des Petrus Martyr an und um den Lettner in S. Maria Novella und andere ebendaselbst in der Cap. dell'Incoronata sowie ein Bild auf Zeug an den Orgelthüren (Vas. IV, 26); dann eine Madonna im Besitz des Don Vincenzio Borghini und 2 andere Bilder nebst einem Krucifix in der alten Sammlung Bartol. Gondi; eine Osterkerze mit kleinen Bildern in S. Maria Novella (ib. 32) und ein Benedikt, Stillschweigen gebietend, in der Badia (ibid. 33). — Auch in S. Marco gibt es keine Miniaturen Angeliko's mehr, doch viele von seinem Bruder Benedetto. Die Chorbücher in S. Domenico zu Fiesole sind sehr gelichtet; was noch da ist, hat keine Miniaturen. Marchese a. a. O. I, 159 erklärt, Angeliko habe Miniaturen ausgeführt, und erwähnt ein Missale, das im Auftrage Cosmo's de' Medici mit kostbaren Darstellungen geschmückt worden sei; doch scheint er nicht sicher, ob der Maler derselben wirklich Fra Giovanni oder sein Bruder gewesen sei.

HIC. IACET. VENE. PICTO. FR. IO. DE. FLO. ORDIS. (LIS R)
PDICATOꝝ 14LV.

NON MIHI SIT LAVDI QVOD ERAM VELVT ALTER APELLES M
SED QVOD LVCRA TVIS OMNIA CHRISTE DABAM CCCC
ALTERA NAM TERRIS OPERA EXTANT ALTERA CAELO L
VRBS ME IOHANNEM FLOS TVLIT ETRVRIAE.[98] V

Fra Benedetto, Angeliko's Bruder, starb schon 1448 entweder in S. Marco zu Florenz oder in S. Domenico zu Fiesole, welchem Kloster er während seiner drei letzten Lebensjahre als Prior vorstand. Er war ein emsiger Miniaturist und dekorirte im Auftrag Cosmo's de' Medici in fünfjähriger Arbeit sämmtliche Chorbücher der Kirche und Sakristei mit Bildern und Ornamenten, auch etliche Ritualbücher des Fiesolaner Klosters sowie verschiedene Missalien und Psalter.[99] Ueber die Hilfe, welche er angeblich seinem Bruder bei den Wandmalereien in S. Marco leistete,[100] kann nur soviel gesagt werden, dass, wenn sie überhaupt stattfand, die Handweise der des Giovanni zu nahe kommt, als dass man seinen Antheil heute noch herauserkennen könnte. Aber in S. Marco sind einige Fresken offenbar geringer als die meisten übrigen, und diese mögen Benedetto's Arbeit sein.

Ueber Angeliko's Schüler soll bei Behandlung der umbrischen Schule geredet werden.

[98] Vgl. Forcella, Iscrizioni di Roma, S. Maria sopra Minerva. Mit einer Umstellung der Verse deutsch:
„Heimath war mir Florenz, Hetruriens herrliche Blume,
Sie hegt irdisches Werk, bessres der Himmel von mir:
Denn nicht werde mein Ruhm, dass ich war wie ein andrer Apelles,
Sondern dass all mein Thun, Christus, den Deinigen galt.“

[99] Marchese I, 162 ff.

[100] Vasari IV, 26.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Giottisten Jacopo da Casentino, Bernardo Daddi, Spinello Aretino, die beiden Gerini, Parri Spinelli und die Bicci.

Seitab von dem direkten Entwicklungsgange der florentinischen Kunst in ihren hervorragenden Namen liegen die Werke zahlreicher giottesker Künstler zweiten Ranges, die bei Schilderung der grossen Epochen toskanischer Malerei vorläufig übergangen, nicht aber ganz vergessen werden dürfen. Ihre Charakteristik macht nöthig, vor die Zeit zurückzugehen, in welcher Masolino, Masaccio und Angeliko blühten, und an die Vergangenheit anzuknüpfen, in welcher Taddeo Gaddi sein rühriges Leben schloss und seinen Sohn Agnolo dem Giovanni da Milano und Jacopo da Casentino zur Ausbildung anvertraute.

Jacopo steht an der Spitze einer Malergruppe von untergeordneter Bedeutung, die einander mit der Regelmässigkeit alles Mittelgutes folgten. Freilich treten auch unter ihnen etliche heraus, welche den andern überlegen sind; Spinello von Arezzo z. B. verdient einen höheren Platz als die übrigen, aber er gehört vermöge seines engen Zusammenhanges mit den untergeordneten Giottisten nichtsdestoweniger auch in diese Klasse. Giovanni da Milano, einer der Vorläufer Masaccio's, und Jacopo di Casentino, der Erste in dem entartenden Kunsttreiben, das bei Spinello noch achtungswerth, bei den Bicci schon verächtlich ist, stehen gleichsam auf dem Kreuzwege. Nachdem wir der aufsteigenden Richtung

des einen Pfades gefolgt sind, dürfen wir uns nicht ersparen, nun auch den andern zu beachten, der bergab führt.

Die Bekanntschaft des Jacopo da Casentino, der mit der Familie des Messer Cristoforo Landino zu Pratovecchio verwandt war, mit Taddeo Gaddi wird, wie wir sahen, in die Zeit versetzt, als dieser in einer Kapelle der Kirche zu Sasso della Vernia gemalt haben soll.[1] Damals hatte Taddeo den Hilfsarbeiter mit sich nach Florenz genommen, wo er ihm ohne Zweifel durch seine Empfehlung erst als Gesellen, dann als selbständigem Künstler Aufträge verschaffte. Drei Tabernakel am Mercato Vecchio, an der Ecke der Piazza S. Niccolò und am Garten der Tintori, wurden ihm zur Ausschmückung überwiesen, dann auch Pilaster und Decken in Orsanmichele, wo er 16 Patriarchen und Propheten auf ultramarinblauem Grund und ausserdem Darstellungen aus Heiligenlegenden malte.[2] Aber weder an den Aussenwänden in jenen Strassen, noch im Innern von Orsanmichele haben wir Ueberbleibsel, ausgenommen an einer der Decken, wo Reste einiger lebensgrosser Figuren (eine Verkündigung und eine Dreieinigkeit) in Jacopo's schwach giottesker Manier erhalten sind,[3] welche seinen derben feurigen Fleischton noch erkennen lassen. Was Jacopo an malerischem Verdienste abging, ersetzte er durch sein Organisationstalent und die Geschäftigkeit, womit er im Jahre 1349 die Malergilde als Untercorporation derjenigen der Barbier-Chirurgen gründete.[4] 4 Capitani, 4 Consiglieri und 2 Kamerlinghi bildeten den Vorstand, Maler, von denen die Mehrzahl — ausgenommen Jacopo und Bernardo Daddi — kein einziges Werk hinterlassen haben. Direktoren und Räthe hielten es nicht für nöthig, ausführliche Verwaltungs-Regulative für die Angelegenheiten

[1] Vgl. Band I, S. 304. Vasari II, 178 f. Seine Angaben über Jacopo's Familie werden von Del Migliore durchaus bestätigt. S. Anmerk. zu Vasari a. a. O.

[2] Vas. II, 179. Die untern Bilder waren schon zu Vasari's Zeit beschädigt.

[3] Hier sind kürzlich 4 Heilige aus der Tünche auferstanden. Die Vergleichung mit anderen Arbeiten rechtfertigt Vasari's Angabe bezüglich der Autorschaft Jacopo's.

[4] Unter dem 17. Oktob., „la viglia del glorioso nostro advocato messer santo Luca evangelista" heisst es im Statut, s. Gaye, Carteggio, II, 32, welcher das Datum des sehr lädirten Manuscriptes irrig „1339" las. Die Bestimmungen über die Maler in ihrem Verhältniss zu den Medici e Speziali s. ebend. S. 39.

ihres Metiers zu entwerfen, wie sie z. B. in dem älteren sieneser Statut niedergelegt sind, sondern sorgten für die Wahl der Beamten, für die monatlichen Zusammenkünfte in der Kirche S. Maria Nuova und für Leistung der Eintrittsgelder und sonstigen Gebühren, welche die Genossenschaft zu fordern sich berechtigt hielt. Eingeleitet wird das Statut durch folgenden Appell an die Frömmigkeit der Mitglieder:

„Sintemal unser Begehren ist, während dieser gefahrvollen irdischen Pilgerschaft den heiligen Herren Evangelisten Lukas zum besonderen Mittler vor Gottes Herrlichkeit und der ruhmwürdigen Jungfrau Maria zu haben, welche ob ihrer Spiegelreinheit auch verlangen, dass ihre Diener sündenrein und lauter seien: bestimmen wir, dass Alle, Männer wie Frauen, welche sich je in diese Genossenschaft einschreiben lassen, diess bussfertig und gebeichtet thun, oder zum mindesten mit der Absicht, die Beichte bei nächster Gelegenheit nachzuholen. . . . Wer aber in die Corporation aufgenommen wird, soll gehalten sein, täglich 5 Paternoster mit 5 Ave Maria zu beten, und dafern er aus Vergessenheit oder aus irgend einem Grunde diess Obliegen einen Tag unterlässt, soll er es nächsten Tages erfüllen oder alsbald wann er seines Fehles inne wird.“ [5]

Bis zur notariellen Aufnahme der Genossenschaftsstatuten i. J. 1354 ist Jacopo da Casentino jedenfalls in Florenz geblieben.[6] Wie lange er nachdem noch dort zugebracht hat, wissen wir nicht, aber wenn Arezzo ihm, wie Vasari behauptet, die Regulirung der Wasserwerke des Fonte de' Guinizelli verdankt,[7] dann muss er 1354 dorthin zurückgekehrt sein. Von den zahlreichen Wandgemälden, die er in Arezzo ausgeführt zu haben scheint, sind die meisten untergegangen, — so diejenigen in den Theilen des alten Doms, die bereits zu Vasari's Zeit abgetragen wurden, die im Vescovado und in S. Bartolommeo.[8] In letzterer Kirche jedoch finden sich noch einige sehr beschädigte Ueberbleibsel.

[5] Gaye, Carteggio, II, 33.

[6] Die „vom heiligen Lukas gemalte“ Madonna mit Predellenporträts der Gildenmitglieder, welche er in S. Maria Nuova für die Kunstgenossenschaft ausgeführt hat (Vas. II, 182), ist verschwunden.

[7] Vas. II, 180, vgl. dazu Anm. 4, wonach Jacopo den altrömischen Aquädukt reconstruirt haben soll.

[8] Vas. II, 179 u. 180. Der Vescovado enthielt Darstellungen aus der Legende des heil. Martin.

S. Bartolommeo. Arezzo. Rechts in der Ecke der dem Eingang gegenüberliegenden Seite sieht man in einer Blende den Leichnam Christi mit über der Brust gekreuzten Armen nackt im Sarge liegen, Maria und Johannes in Halbfiguren stehen wehklagend dabei, dieser das Haupt in die rechte Hand gestützt; am Bogen ausserdem das Lamm zwischen den Heil. Bartolommäus und Donatus.[9]

Das Bild, im Colorit grell und pastos, in Typen und Gewandung roh giottesk, ist das Werk eines Mannes, der ängstlich auf Bewältigung der formalen Einzelheiten ausgeht und mit den Körperverhältnissen nicht unbekannt ist, aber das Handwerk schlecht versteht und ebenso für Beseelung und Steigerung der Typen keinen Sinn, für Wiedergabe des Ausdrucks keine Befähigung hat. Das Ganze bildet in technischer Beziehung das völlige Seitenstück eines Wandbildes in der Pieve bei Arezzo (Franciskus mit dem Buch und Dominikus mit der Lilie darstellend), welches der Lokalpatriotismus des aretinischen Künstler-Biographen keinem Geringern als dem Giotto selber zuschreibt.[10] Auf Grund dieses Anhalts darf man dem Jacopo ferner das Lünettenbild der Pietà — der nackte Christus aufgerichtet zwischen Maria und Johannes — oberhalb des Thores der alten Fraternità di S. Maria della Misericordia (jetzt Bibliothek und Museum) zu Arezzo zuschreiben, das bisher für Spinello's Arbeit galt.[11]

Pieve und Biblioth. Arezzo.

Schon besser ist das ursprünglich als Altarstück für die Kirche S. Giovanni evangelista zu Prato Vecchio gemalte,[12] jetzt der Londoner National-Gallerie[13] gehörige Bild mit Scenen aus dem Leben des Johannes:

Nat. Gall. London. Im Mittelstreifen sieht man die Auferstehung, daneben den Stifter und seine Familie unter dem Schutz des Johannes. Oberhalb die Dreieinigkeit, die Jungfrau mit dem Verkündigungsengel, in der Predelle Begebenheiten aus der Geschichte des Apostels, und an den Pilastern verschiedene Heilige.

[9] Dieser bei Vas. (II, 180) irrthümlich als Paulus bezeichnet. Ausser diesem Fresko malte Jacopo auch das Altarbild für die Kirche.

[10] Vas. I, 315.

[11] Vas II, 188. — Der Kopf Christi ist beschädigt, der des Johannes zerstört, aber Stil, Formgebung und Farbe sind mit dem Bilde Jacopo's in S. Bartolommeo identisch.

[12] Vas. II, 179 lässt den Jacopo auch zu Poppi im Casentinerthal malen.

[13] Nr. 580 d. Katal. Es wurde aus der Sammlung Ugo Baldi gekauft. Die Technik ist trockene Tempera mit Verde-Schatten.

Die Arbeit zeigt bei ziemlicher Sicherheit der Hand Uebertreibung in Ausdruck und Bewegungen. Interessanter aber um der lebhaften Färbung und des Flusses der Gewänder willen ist die Predelle in den Uffizien.[14] Hier wird die Mitte von einer religiösen Ceremonie — Vertheilung der geistlichen Würde durch Petrus — eingenommen, welche seitwärts durch 2 Scenen aus dem Leben des Apostelfürsten und 8 Heiligengestalten umschlossen ist. Derselben Klasse gehört das mehr modern gehaltene Altarstück (Krönung der Jungfrau) im 1. Corridor der Uffizien an, wovon sich eine stilgleiche Wiederholung auf einer Tafel in den Magazinen des Louvre in Paris befindet. Uffizien. Florenz.

Im Stil von Jacopo's Fresken zu S. Bartolommeo in Arezzo ist auch unter andern die in der weiland Bromley'schen Sammlung bewahrte Reihe halblebensgrosser Gestalten des Heilands zwischen Petrus, Paulus, Bartholommäus und Franciskus ausgeführt, die mit Giotto's Namen ausgestattet sind. Coll. Bromley. London.

Das Todesjahr Jacopo's da Casentino ist nicht festgestellt, nur dass er 80 Jahre alt wurde und in der Camaldulenser-Abtei S. Agnolo zu Pratovecchio begraben liegt.[15] —

Sein Zeitgenosse und College im Rath der Malergilde von S. Luka, Bernardo Daddi, malte die Bilder über dem Stadtthore in Florenz, von denen kaum mehr etwas kenntlich ist, und in S. Croce die Kapellen des heil. Laurentius und des Stephanus de' Pulci e Berardo.[16]

Die Gemälde in S. Stefano, welche zwar erhalten, aber stark beschädigt sind, haben das Martyrium des Laurentius und Stephanus zum Gegenstande. Sie zeigen die Schwächen eines untergeordneten Künstlers, der jedoch von den Compositionsgesetzen, wie sie den ärmlichsten Giottisten inne waren, einen Begriff hatte. S Croce. Florenz. Cap. S. Stefano.

[14] N. 1292. Saal der alten Meister.

[15] Vas. II, 184, wo auch noch folgende seitdem untergegangene Werke von ihm verzeichnet sind: in Arezzo Fresken in der Cap. di S. Cristofano in S. Domenico, in der Comp. Vecchia von S. Giovanni di Peducci, in der Cap. Nardi zu S. Agostino (II, 180), im Schloss der Citadelle und unterhalb der Orgel in der Pieve (ib. 181).

[16] Vas. II, 181.

Schüler Spinello's, wie Vasari will, kann Daddi nicht gewesen sein; diess läuft den einzigen Dokumenten zuwider, die wir von ihm besitzen und die in der Verzeichnung seines Namens im Register der Barbier-Chirurgen-Gilde (1312) und in der seiner Immatrikulation in die Malergenossenschaft (zwischen 1349—55) bestehen.[17] Er hatte einen Sohn Daddo, welcher in derselben Liste i. J. 1351 erscheint und 1358 aufgenommen ward, und einen zweiten, Simone, der in einer Urkunde v. J. 1366[18] mit Ristoro Cione, Orcagna's Bruder, zusammen vorkommt, und starb 1380.[19] Bernardo Daddi's Manier hat unleugbare Verwandtschaft mit der des Spinello und Parri Spinelli, doch beweist diess nur, dass er und Jacopo da Casentino mit diesen in gleichem künstlerischen Einfluss aufgewachsen war. —

Spinello Aretino ist in jeder Hinsicht dem Jacopo wie dem Daddi überlegen. Er stammte aus einer Ghibelinenfamilie, die um 1308 in Arezzo, seinem Geburtsorte, Zuflucht gefunden hatte, und widmete sich trotz seiner Herkunft der Malerei. Von seinem Vater Luca Spinelli[20] vernachlässigt lernte er sich in die Elemente der Kunst auf eigene Hand ein, aber machte solche Fortschritte, dass er bereits nach einem kurzen Lehrgang bei Jacopo da Casentino als 20jähriger Bursche diesen seinen Meister hinter sich liess. Mit Auszeichnung arbeitete er im Stile Jacopo's und Daddi's, wusste sich jedoch durch Studium rein giottesker Vorbilder zu veredeln und brachte es, kräftig begabt wie er war, zu kühnem, lebensvollem und malerischem Vortrag. Er ist derjenige Maler, welcher am Ausgange des 14. Jahrh. den Geist Giotto's am besten repräsentirte und der zu seiner Zeit ohne Zweifel die erste Rolle gespielt hat. — Für das Studium seines Stils sind am lehrreichsten S. Miniato vor Florenz, das Campo Santo zu Pisa und vor allem das Rathhaus zu Siena. Altar- und sonstige Tafelgemälde sind seinem grossartigen Zuge nicht so

[17] Gualandi Ser. VI, 177. Milanesi & Passerini, Del ritratto di Dante, Flor. 1865, p. 17. — Vgl. Vas. II, 181.

[18] Del Migliore MS. Vas. II, 182.

[19] Vas. II, 182. Er soll in S. Felicità begraben sein.

[20] Die Unterschrift der Bilder Spinello's und die urkundliche Bezeichnung seines Namens „Spinello Lucae“ bestätigt den Vasari; dass Luca ein Ghibeline aus dem Hause Spinelli gewesen sei, behauptet er auf seine Gefahr.

vortheilhaft wie Fresken, ein Mangel, den er mit sämmtlichen Florentinern gemein hatte und der angesichts seiner zahlreichen Bilder in den Museen sehr auffällt, bei deren Ausführung er überdiess seinen Schülern offenbar viel überliess.

Tritt man vor Spinello's Wandgemälde, so hat man den Eindruck giottesker Compositionsregeln mit sienesischer Eigenheit und launenhafter Uebertreibung gehandhabt. Kraft, Charakterernst und Kühnheit der Haltung haben die Figuren im Ueberfluss, aber bei aller Wahrheit der Geberde und des Ausdrucks mangelt ihnen häufig die Richtigkeit der Verhältnisse; die Einzelheiten der menschlichen Gestalt und der Gliedmaassen sind nur angedeutet und die Handlung derselben infolge dessen unvollständig. Dabei hat seine Zeichnung kühnen Schwung und Lockerheit, die Gewänder sind breit und fliessend, Licht- und Schattengebung massig, die Farbe selbst von der Heiterkeit und Buntheit, die der sieneser Schule eigen sind. Alles zusammengenommen kennzeichnet den Spinello als einen geschickten Dekorationsmaler, im Handwerk unter Agnolo Gaddi stehend, aber munterern und lebhafteren Temperaments als alle Florentiner des Trecento.

Wenn das Fresko im Bogenfeld über dem Portal der ehemaligen Fraternità della Misericordia in Arezzo nicht dem Jacopo da Casentino zugeschrieben werden müsste (s. oben), so könnte es nur der Jugendperiode Spinello's angehören. Man hätte es dann als seinen schwächsten Anlauf zu betrachten; doch ist in Arezzo so wenig von ihm erhalten geblieben und Vasari bringt so geringe Notizen über ihn bei, dass man seinen Entwicklungsgang nur mit Schwierigkeit verfolgen kann. Es lässt sich vermuthen, dass er mit seinem Lehrer Jacopo nach Florenz übersiedelte und dort, etwa um 1348, für Filippo Cappelli das Chor in S. Maria Maggiore, ferner 2 Kapellen in Del Carmine,[21] eine in S. Trinità dekorirte und daneben 3 Altarbilder für die Apostel-

[21] Hier, sagt Vasari (II, 186, 7), malte er in der Cap. di S. Jacopo e S. Giovanni Apostoli u. a. die Scenen, wie das Weib des Zebedäus Christus bittet, ihren Söhnen im Paradiese Sitze neben Gott zu bereiten, und dann, wie Zebedäus, Jakobus und Johannes ihre Netze verlassen; in einer andern Kapelle daneben sodann Darstellungen aus dem Leben Maria's.

kirche, für S. Lucia de' Bardi und die Peruzzi-Kapelle in S. Croce malte.[22] Die Fresken in S. Maria Maggiore, nach Bottari in „Verdaccio“ d. h. grau in grau gemalt,[23] sind allmählich zu Grunde gegangen und gleich denen in der Karmeliterkirche, S. Luca und S. Croce heute unsichtbar.

Von seinen Mitbürgern nach Arezzo heimgerufen legte Spinello fast in allen Kirchen der Stadt und ihrer Nachbarschaft Proben seiner Leistungskraft und Handfertigkeit ab, dann malte er 1361 das Bild am Hochaltar der Camaldulenserabtei zu Casentino,[24] und in der Zeit bis 1384, als er infolge der Plünderung Arezzo's nach Florenz geflüchtet war,[25] übernahm er anderweite umfassende Aufträge für Wand- und Tafelbilder.[26] Diese sind sämmtlich untergegangen, doch hinterliess er noch andere bemerkenswerthe Arbeiten. So die wirkungsvoll und nicht ohne Anmuth gezeichnete Verkündigung auf einem Altar in S. Francesco,[27] ein Bild, welches Geschmack der Gruppirung und besonders in der Engelgestalt recht tüchtiges religiöses Gefühl offenbart. Nicht weit davon an der Wand zwischen der Kapelle und dem Glockenthurm malte er Fresken, von denen neuerdings einige Reste aus der Tünche gerettet worden sind (die Figur eines Bischofs und eines Mannes, welcher ein Kind trägt), und deren Stil noch als der seinige kenntlich ist.[28] Im Innern des Glockenhauses selbst — der sogenannten Cappella di S. Michelagnolo — gab er Darstellungen aus der Legende des Erzengels Michael, die jetzt freilich sehr ruinirt sind.

[22] Nach Vas. II, 186 malte Spinello das Chor in S. Maria M. für Barone Cappelli, doch ist diess wahrscheinlich ein Irrthum, da erst Barone's Sohn Filippo 1348 das Patronat des Altars erhielt. Vgl. Richa, Chiese III, 282, welcher (ib. 280) auch angibt, dass die Kapelle zu seiner Zeit geweisst gewesen sei.

[23] s. Bottari in d. Anm. zu Vas. II, 186.

[24] Vas. II, 189.

[25] Vas. II, 194.

[26] Vas. nennt (187—89 u. 192, 93) den Duomo vecchio und die Pieve, S. Laurentino e Pergentino, die Comp. della Nunziata, S. Marco, S. Giustino, S. Lorenzo und das Spedaletto vorm römischen Thore.

[27] In der Kapelle des Messer Giuliano Baccio rechts im Innern am Portal, vgl. Vas. II, 188; die Bilder sind durch Restauration etwas beschädigt.

[28] Vasari II, 188 erwähnt sie und ausserdem noch Malereien in der Cap. de'Marzuppini, welche den Papst Honorius darstellten, wie er die Ordensregeln des heil. Franz bestätigt.

In einer der Lünetten sieht man den thronenden Erlöser, wie er dem zu seiner Linken stehenden Michael befiehlt, den Lucifer und seine Engel von dem Hochsitz zu vertreiben; darunter ist die Ausführung des Geheisses dargestellt, indem der Erzengel die alte Schlange fällt, die er mit den Füssen hinabstösst, während zu beiden Seiten Engel und Dämonen in wildem Kampfe ringen, ein phantastisches Gewirr himmlischer Streiter und drachenförmiger Teufel. S.Francesco. Arezzo.

(Das Ganze ist ein Seitenstück des Wandgemäldes in der Compagnia degli Angeli (auch S. Maria d. A. genannt), das fast genau denselben Vorgang, nur in einer etwas anderen Phase zum Gegenstand hatte, aber infolge der Umgestaltung dieser Kapelle zu Wohnräumen jetzt verschwunden ist.[29] Durch den Stich Lasinio's ist die Composition jedoch bekannt geworden. Sie unterschied sich von der in S. Francesco dadurch, dass Michael Seite an Seite mit dem siebenköpfigen Ungethüm kämpft und dass Christus oben den zu seiner Linken nahenden guten Engeln den leeren Thron des gestürzten Satan zeigt, dessen groteske Missgestalt tief unten auf den Zacken des Abgrundes liegt, in welchen seine Gesellen von den in geschlossenen Colonnen niederstürmenden Engeln hinabgestossen werden.) (Comp. degli Angeli.)

Eine zweite Wand innerhalb des Glockenthurmes in S. Francesco, der durch die Mauer eines aus der Kirche zur Sakristei führenden Ganges zerschnitten wird, trägt Ueberbleibsel eines Fresko, dessen Gegenstand die Erscheinung des Erzengels vor Papst Gregor in der Moles Hadriani ist, welches Gebäude infolge dieses Wunders den Namen Engelsburg erhielt; ausserdem Scenen aus der Legende des heiligen Egidius.

Trotz ihres schlechten Zustandes sind diese Wandmalereien, besonders die Vision, für Richtung und Charakter des Meisters doch interessant genug. — Wir haben ferner eine zweite Verkündigung von ihm, die in religiöser Empfindung und Anmuth wie in Schönheit der Composition ebenbürtig neben der von S. Francesco steht.

Sie befindet sich im Tabernakel aussen an der Kirche der Annunziata: der mit dem Buche beschäftigten Maria naht Gabriel, indem er sich auf ein Knie niederlassend die Arme über der Brust kreuzt; der heilige Geist mit dem Embryo Christi lässt sich scheinbar von dem Gottvater in der darüber befindlichen (jetzt verwischten) Lünette her auf die Jungfrau herab. S. Annunziata. Arezzo.

[29] Bis auf 3 von Herrn Layard angekaufte Köpfe, die in Manchester ausgestellt waren. — Vgl. Vas. 197, 198. Der Sturz der Engel aus S. Agnolo ist in den von Niccolò Pagni herausgegeb. Stichen Lasinio's v. J. 1821, Taf. XXVI enthalten. Ueber die Entstehungszeit des Originals s. später.

S. Bernardo u. S. Spirito. Arezzo.

Eine Madonna, das Kind säugend, Halbfiguren, bekannt als „Madonna del Latte", ursprünglich von Spinello für die Kirche S. Stefano vor Arezzo gemalt, befindet sich jetzt in S. Bernardo, wo früher noch andere Arbeiten des Meisters waren.[30] — An der Façade des ehemaligen Hospitals S. Spirito daselbst stellte er ferner die Herabkunft des heil. Geistes, 3 Scenen aus der Legende der Heil. Cosmas und Damian in ein Noli me tangere dar, dessen Ueberbleibsel jetzt fast völlig verwischt sind.

Wie in diesen Wandmalereien ist die leichte Hand und lebendige Färbung, die breite Gruppirung, das Geschick für resolute Bewegung seiner Figuren bei mangelhafter Durchbildung und die flotte reichliche Draperie auch noch in S. Domenico zu Arezzo charakteristisch vertreten, wo er den Altar links vom Portal mit den majestätischen aufrecht stehenden Gestalten der Heil. Jakobus und Philippus und Nebendarstellungen zum Leben der beiden Apostel schmückte.[31] Mit Recht lobt Vasari ferner ein anderes Fresko Spinello's in der gemeinsamen Heimathstadt, das Tabernakel über dem zur Compagnia della Misericordia (früher della Trinità) führenden Thore. Die hier gemalte Dreieinigkeit ist trotz der ergänzten unteren Hälfte[32] der Beachtung werth: der schöne mächtige Typus Gottvaters und die Wohlgestalt des nicht ohne religiösen Sinn aufgefassten Heilands geben dem Bilde, dessen Gesammteindruck durch kraftvolles Colorit gesteigert wird, eine gewisse Grossartigkeit.

Der bis auf den heutigen Tag noch lebendigen Ueberlieferung zufolge befand sich Spinello's Bottega nahe der Via Sacra, an der Ecke von Via della Tolletta; hier zeigt man im Untergeschoss eines Hauses an der Wand die Halbfigur einer Annunziata und oberhalb und rechts davon einen geflügelten Christus, beides Gestalten von echt spinelleskem Stil.

[30] Vas. II, 190 u. 193.

[31] Vas. II, 192. Die Legende des Jakobus ist links, die des Philippus rechts angebracht; einige Köpfe darin haben durch Restauration gelitten. Ueber diesen sind noch Scenen aus dem Leben der heil. Katharina.

[32] Auch die Engel, auf welchen die ganze Erscheinung ruht, sind entstellt, ebenso die Gestalten des Petrus, Cosmas und Damian in der Wölbung. — Wenn ferner die Madonna zwischen Jakobus und Antonius in der Compagnia de' Puracciuoli authentisch ist — Vas. II, 192 erwähnt allerdings nur eine Nunziata in der Kapelle daselbst — so würde man der Signatur des Bildes zufolge annehmen müssen, dass Spinello noch i. J. 1377 in Arezzo gemalt hat.

In Florenz beschäftigte ihn sein Landsmann, der Aretiner Don Jacopo, welcher für die Kirche der Congregation von Monte Oliveto, deren General er war, ein Altarstück mit Illustrationen zum Leben und Martyrium verschiedener Heiliger bestellte. Die Haupttafel ist verschwunden, Giebel und Predelle jedoch befinden sich in der Gallerie zu Siena, die Flügel in der weiland Ramboux'schen Sammlung in Köln; an den Fussleisten derselben liest man:

„MAGISTER . SIMON . CINI . DE . FLORENTIA . INTALIAVIT. GABRIELLVS . SARACENI . DE . SENIS . AVRAVIT . MCCCLXXX..."

Holzschnitzer und Vergolder sind sonach urkundlich nachgewiesen, der Künstler jedoch nicht, aber seine Signatur wird, wie Vasari vervollständigt, der das Datum 1385 hinzufügt,[33] auf der Haupttafel gestanden haben. Bei aller Beschädigung tragen die Fragmente in Siena die Breite von Spinello's Handweise an sich und weichen darin nicht von den in Köln befindlichen Stücken ab.

Das Stück der Predelle in der Gall. zu Siena (N. 245 d. Katal.) Gall. z. Siena u. Köln. stellt Tod und Himmelfahrt, das des Giebels (N. 246) die Krönung der Jungfrau dar. — Bei Ramboux befand sich N. 82 d. Katal.: die Heil. Nemesius und Johannes d. Täufer mit Predelle, in welcher die Enthauptung des Täufers und das Herodesfest dargestellt ist, und das Giebelfeld mit Jesaias. Ferner N. 83: Benedikt und Lucilla mit Predelle: Tod des Erstern und Enthauptung der Letztern; N. 84: Philippus mit dem Buche in der Hand; N. 85: Jakobus mit Stab und Buch; N. 86: ein anderer Apostel mit Buch; N. 87: ein Heiliger in mönchischem Kostüm.

Als reichlich zwei Jahre nachher kraft letztwilliger Bestimmung Nerozzo's degli Alberti die Sakristei an der Südseite des Chors von S. Miniato al monte bei Florenz erbaut wurde, erhielt Spinello von demselben Don Jacopo d'Arezzo den Auftrag, auch die Wände dieses weiten Raumes und zwar mit Historien aus der Legende des heil. Benedikt a fresco zu schmücken.[34] Die Arbeit bekundet

[33] Vas. II, 194.

[34] Vas. II, 189 u. 190. Das Datum von Nerozzo's Testament, 1377, gewährt die genaue Zeitbestimmung dieses Auftrags. Vgl. G. F. Berti, Cenni stor. art. di S. Miniato al Monte, Firenze 1850, 156 ff.

S. Miniato al Monte. Florenz.

die ganze Fähigkeit dieses Künstlers. Er erzählt hier in viermal zwei Doppelbildern, deren obere Reihe aus Halblünetten besteht, die Lebensschicksale des heiligen Abtes nach dem gewöhnlichen Schema mit grosser Deutlichkeit. Die meisten Scenen erfreuen durch Ruhe und Würde des Vortrags. Eins der Bilder — Benedikt auf der Bahre, beweint von seinen Ordensbrüdern, in denen die reichste Skala des Kummers charakterisirt ist — überbietet an grossartiger und würdevoller Gruppirung alles bisher von Spinello Geleistete. Die Gewandmotive sind breit und flüssig und auch das durchsichtige gut modellirte Colorit sowie die Geschicklichkeit der Hand kommen ungeachtet des Einflusses der Zeit noch zur Wirkung. Etliche Bilder des Cyklus sind zwar keineswegs tadellos componirt, sondern lassen gelegentlich Mangel an Fleiss und Sorgfalt, ja sogar recht grobe Verstösse erkennen, allein im Ganzen herrscht doch Lebendigkeit, Gruppensinn, Kraft des Ausdrucks und Routine der Behandlung vor.[35]

Spinello's wachsender Ruf erregte jetzt die Aufmerksamkeit Parasone Grassi's, als er die leeren Wände neben den Darstellungen zum Leben S. Ranieri's im Campo Santo zu Pisa durch die Monumentalbilder zweier anderer Heiligenlegenden schmücken wollte. So erhielt der Aretiner i. J. 1391 den Auftrag, an der Südwand die Lebensgeschichte des Ephysius und Potitus zu schildern.[36]

Campo santo. Pisa.

Die Legende erzählt, dass Ephysius, durch Kaiser Diokletian mit einem hohen militärischen Amte betraut, nach Anlegung der Waffen, die er gegen die Christen führen wollte, eine Erscheinung des Heilandes empfing, welcher ihn von seinem Unternehmen abmahnte. Darob wandte sich Ephysius alsbald gegen die Heiden in Sardinien und erhielt als er zu Pferde stieg eine Siegesfahne mit dem Wappen Pisa's aus den Händen des Erzengels Michael, der mit seiner Engellegion an des Römers Seite in die Schlacht ritt und die entscheidende Niederlage der Feinde herbeiführte. Der Sieger aber wurde vom Prätor Sardiniens, vor dem er nachher erschien, zum Scheiterhaufen verurtheilt; sein Gebet rettete ihn zwar vom Flammentode, aber er fiel gleich darauf unter dem Schwerte des Henkers.

[35] Die verhältnissmässig schwächern Evangelistenbilder an der Decke wird man Spinello's Gehilfen Niccolò di Pietro Gerini, von dem weiterhin die Rede sein soll, zuschreiben dürfen; wenigstens sind sie den Arbeiten dieses Malers und denen seines Sohnes Lorenzo nicht unähnlich.

[36] Vgl. Band I. S. 328, 329.



Bestattung des heil. Benedikt. Freskobild Spinello Aretino's in S. Miniato bei Florenz.

Diese Vorgänge werden in drei Abtheilungen des oberen Wandstreifens geschildert, während die Bilder der drei unteren — Scenen aus der Legende des Potitus — bis auf zwei Stücke (die Enthauptung des Heiligen und die Uebertragung seiner Leiche nach Alexandria) untergegangen sind. — In der ersten Abtheilung des oberen Wandstreifens sieht man nur noch Bruchstücke der Audienz des Ephysius vor Diokletian und seine Belohnung mit dem Siegeszeichen, das er knieend inmitten seiner Offiziere von dem zu Pferde erscheinenden Michael empfängt; daneben ist das Gewühl der Reiterschlacht gemalt, in der die berittenen und beflügelten Engel mitkämpfen und der Heiland[37] von links her naht. Weiterhin ist die Verurtheilung durch den Prätor und die Marter im Ofen dargestellt; während Ephysius betet, lodern die Flammen nach aussen und verderben seine Henker; unmittelbar daneben liegt er enthauptet.

Solche dramatische Gegenstände, wie diese sind, zeigen Spinello von sehr vortheilhafter Seite; auch heute noch, obwol die Gestaltung der Compositionen nicht mehr genau verfolgt werden kann, ist ihre Kraft und Kühnheit unverkennbar. In der Kampfscene und dem Vorgang am Feuerofen, wo die Wachen rückwärts niedergeworfen werden durch die Flammen, die den Heiligen verschonen, ist eine Energie der Handlung und hier und da ein Anlauf zu Verkürzungen bemerkbar, die billig Lob verdienen. Dass übrigens Spinello keineswegs blos zum Ausdruck der Leidenschaft, wie in den Köpfen der Krieger und Wachen, fähig war, zeigt das Angesicht seines Ephysius, auf dem sich der Einfluss milderer Empfindungen ausprägt. Jedenfalls beweisen diese Camposanto-Fresken, dass der Künstler die giotteske Lebendigkeit und Durchsichtigkeit der Färbung inne hatte, Vorzüge, die seinen Arbeiten weit mehr eigen sind als den benachbarten Darstellungen der Leiden Hiob's, die man so lange dem Giotto selber zuschrieb.

Die Rechnungen des Campo Santo ergeben, dass Spinello vom Operajo Parasone Grassi und dessen Nachfolger Como de Calmulis 150 Goldgulden für die Historien von Ephysius und 120 Goldgulden für die des Potitus erhielt und dass die ganze Arbeit im März 1392 (pisan. St.) fertig war.[38]

[37] Die Gestalt desselben ist kaum mehr kenntlich.

[38] Die Copien der Originalnotizen bei Förster, Beiträge 118: Entr. e usc. etc. p. 77: 1392 — „Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui pingit ystorias sancti Ephisii et Potiti in campo sancto." Und dann p. 95: „qui pinxit."

Von Pisa wandte sich Spinello wahrscheinlich nach Florenz, wo er wenigstens in den Jahren 1400 und 1401 Altarbilder für S. Croce und S. Felicità malte; sein Alter indess gedachte er in Arezzo zuzubringen, und in diese Zeit gehört vermuthlich sein Sturz der Engel in S. Maria degli Angeli. Bei dieser Gelegenheit nämlich soll ihm der Teufel in der Grauengestalt, die er ihm auf jenem Bilde gegeben, im Traume erschienen sein und ihn zur Rede gesetzt haben, weshalb er ihn so hässlich abconterfeit und verunehrt hätte, und diese schreckliche Vision habe seinen baldigen Tod zur Folge gehabt.[39] Aber Ursache und Wirkung sind erfunden, und Vasari ist merkwürdiger Weise über diesen seinen Stadtgenossen so mangelhaft unterrichtet, dass er von den Beziehungen Spinello's zu Siena nichts wusste, wohin dieser trotz seiner hohen Jahre auf den Ruf des Caterino Corsino, Operajo von S. Maria, übersiedelte.[40] Das Einladungsschreiben beantwortete er in folgender charakteristischer Form:

„Magiore mio carissimo. Lasst mich wissen, wann, und wenn Ihr mich gleich braucht, ich bin bereit. Meine Mitbürger bitten, dass ich fernerhin zu ihren Diensten bleibe, und haben grosses Vertrauen zu mir, aber das macht mehr ihr Wohlwollen als meine Verdienste. Ich bin nichtsdestoweniger bereit zu kommen, wie ich versprach. Schreibt mir, ich stehe Euch zu Diensten.“[41]

Vermuthlich zu sofortigem Antritt aufgefordert erschien Spinello am 1. Oktober, um auf ein Jahr in Siena thätig zu sein und zwar in jeder Art Arbeit am Dome, die ihm anvertraut werden würde. Sein Sohn Gasparre, bekannter als „Parri“, begleitete ihn; sie erhielten Quartier im Hause des Domenico di Niccolò und ein gewisser Nanno di Paolo übernahm, sie mit Holz, Wein, Salz, Oel und anderem Bedarf zu versehen. Bis Ende Sommer 1405 arbeiteten Vater und Sohn zusammen am Dome, mit einer einzigen Unterbrechung im Januar (1404 auf 5), wo Spinello auf Urlaub nach Arezzo ging, und verliessen Siena am 17. August. Von

39 Vas. II, 198.

40 Der Contrakt („Condotta“) ist datirt 20. Aug. 1404. s. Milanesi, Doc. Sen. II, 18.

41 Milanesi, Doc. Sen. a. a. O., welche auch den folgenden Angaben zu Grunde liegen.

einem Geschenk an die Hauswirthin, die Frau Domenico's, wissen wir und erfahren auch, dass er ein Monatssalär von $11^1/_2$ Gulden bekam; was er aber in den sieben Monaten, einer für Spinello's Arbeitsweise so beträchtlichen Zeit, im Dome geleistet hat, ist untergegangen.

Man darf annehmen, dass sich der Künstler von hier unmittelbar nach Florenz begab und für Leone Acciaiuoli die Ausmalung der von seinem Vorfahren Dardano gegründeten Cappella di S. Niccolò und anderer Räume dieses mit der Kirche S. Maria Novella vereinigten Gebäudes begann. In der jetzigen Farmacia trägt die sogenannte „Stanza delle Acque“ noch heute Fresken seiner Hand. Es sind Darstellungen der Passionsgeschichte [42] von hastiger Technik, welche unter den späteren sienesischen Arbeiten stehen, wie sie denn auch ausgedehnte Mithilfe von Schülern bekunden. Nun erneute sich im April 1406 der Briefwechsel mit den Sienesen, doch zunächst ohne Erfolg; erst im Juni dieses Jahres (alten Stils 1407) vollzog er einen frischen Kontrakt und kehrte im folgenden März (1407/8) mit Parri in die alte Wohnung zurück, diesmal, um die Sala di Balia im öffentlichen Palaste zu Siena a fresco auszuschmücken, in Gemeinschaft mit Martino Bartolommei, welchem die Dekoration der Decke und des Rahmenwerks — Festons und allegorische Figuren von geringem Werthe — zufiel. Der ganze Raum, ein doppeltes Kreuzgewölbe, ist von Spinello mit solcher Freiheit und so glücklichem Wurf der Compositionen ausgeschmückt, dass diese Bilder das Meisterhafteste sind, was wir von ihm besitzen. Sie erzählen in 16 Abtheilungen die Geschichte des Kampfes der lombardischen Städte gegen Kaiser Friedrich Rothbart, Vorgänge, welche für die Sienesen um des zum Theil sagenhaften Antheils willen Interesse hatten, den ihr Stadtkind Orlando Bandinelli, nachmaliger Papst Alexander III., daran hat. [43]

Farmacia in S. M. Nov. Florenz.

[42] Jetzt zum grössten Theile durch Apothekerflaschen und Regale zugedeckt. — Aus zwei von Richa III, 94 u. 95 mitgetheilten Inschriften geht hervor, dass Leone Acciaiuoli († 1405) diese Fresken bestellte, und nicht — wie Vas. II, 184 will — Dardano Acciaiuoli, der dagegen die Cap. di S. Niccolò im Jahre 1332 gestiftet hatte und 1334 daselbst begraben wurde.

[43] Doc. Sen. II, 20 u. 33. — Die Sujets hatte Bettus Benedicti angegeben.

Palazzo pubblico. Siena.

Oberhalb des Eingangs ist der Sieg der Venezianer zur See dargestellt, überhöht von zwei Lünetten mit kleineren Compositionen; in einer der letzteren fällt besonders die Gestalt des Papstes, der in schön behandeltem weissen Pilgergewande hinwegläuft, vortheilhaft auf. Alexander erscheint zum zweiten Male in dem der Thür gegenüber liegenden Wandbilde, wo er stolz zu Ross vom Kaiser Friedrich und dem Dogen von Venedig geführt wird; sie halten zu beiden Seiten die Zügel, während sich weiter zurück das Gefolge der Cardinäle und Prälaten von dem aus dem Hafen mit Schiffen gebildeten Hintergrunde abhebt und im Vordergrunde eine geistliche Procession, welche zur Begrüssung des Papstes naht, das Bild abschliesst. — In einer Lünette darüber gibt Alexander dem Kaiser den Segen; die Lünette zur Rechten ist zerstört. — Der untere Streifen der Wand zur Linken zeigt den Papst, die Cardinäle und den Kaiser, der sich zur Erde niedergeworfen hat;[44] der Doge Sebastiano Ziani empfängt von Alexander inmitten seiner Cardinäle das Schwert, um es gegen des Kaisers Sohn Otto zu führen (worauf sich das Bild der Seeschlacht bezieht); den Dogen umgeben hier Krieger mit päpstlichen und venezianischen Feldzeichen im linken Vordergrund. In der Lünette sieht man Alexanders Krönung, am Mittelbogen der Kapelle ist dargestellt, wie der Papst in Pilgerkleidern in Venedig erkannt wird; die Wölbung trägt die Zeichen der Evangelisten.

Das am wenigsten beschädigte Bild ist hier die Zusammenkunft des Papstes mit dem Dogen, die belebteste Composition Alexander auf dem von Barbarossa geführten Schlachtross; die Reiter und ihre Pferde sind schön gezeichnet und gut bewegt. Obgleich die Scenen nicht gleichmässig gelungen sind und die mangelhafte Form und Perspektive der Architektur den Horizontalflächen schiefe Richtung gibt, so wirkt doch das Ganze einschliesslich der Gewänder vermöge der ausserordentlichen Handfertigkeit in der Ausführung, der löblichen Breite von Licht und Schatten, des heiteren, kräftigen Colorits und des lebensvollen Ausdrucks recht vortheilhaft in seiner dekorativen Einheit, wenn sich auch an der Zeichnung der Gliedmaassen, Hände und Füsse, und der vielen kurzen untersetzten Figuren genug tadeln lässt. Die Farbenwirkung scheint auf höchst einfache Weise erreicht zu sein, zunächst mittels durchgängiger Flottheit der Hand und dann

[44] Diese Figur ist, wie man sieht, erneuert, und zwar noch im 15. Jahrh. durch Stefano Sassetta's Schüler Pietro di Giovanni Pucci.

durch Benutzung des weissen Untergrundes für die hellsten Lichter der Fleischpartien, die mit durchsichtigen Lasuren erwärmt sind. Der Antheil des Parri an diesen Fresken ist offenbar untergeordnet.[45]

Der letzte Nachweis über Spinello's Aufenthalt in Siena ist vom 11. Juli 1408.[46] Darauf hat er sich, wie es scheint, in seine Vaterstadt zurückgezogen und starb dort am 14. März 1410[47] im Alter von 92 Jahren. Er hinterliess ausser Parri einen zweiten Sohn mit Namen Forzore, der seinerseits das Goldschmiedehandwerk ergriff.

Tafelbilder u. a. von Spinello.

Von Tafelbildern Spinello's sind erhalten: In der Akad. d. K. in Florenz[48] ein dreitheiliges, darstellend die thronende Madonna mit dem Kind zwischen den Heiligen Paulus, Johannes dem Täufer, Andreas und Matthäus. Von den 4 Engeln zu Seiten Maria's sind die beiden zu ihrer Linken zerstört, die zur Rechten in Anbetung; ursprünglich für die Kirche S. Andrea zu Lucca gemalt, mit der Inschrift: „(Hoc) opus pinxit Spinellus Luce Aritio (sic) D. J. A. 1391.“ Es ist schadhaft, schwach ausgeführt und ohne das Feuer des Meisters.

Ein Banner, auf beiden Seiten bemalt — ehemals der Brüderschaft von S. Sepolcro, jetzt dem Marchese Ranghiacci in Gubbio gehörig — hat dagegen alle charakteristischen Züge Spinello's aufzuweisen und ist eins der schönsten Stücke seiner Hand, die sich in Privatbesitz befinden: die eine Seite enthält die Geisselung, die andere die Maria Magdalena thronend inmitten einer Glorie von 8 musicirenden Engeln; sie hält in der Rechten das Salbengefäss, in der Linken ein Krucifix; darunter knieen paarweis 4 Brüder der Fraternität; das Ganze ist durch gemalte Architektur mit Heiligen in Medaillons umschlossen, die jedoch nur noch in Spuren kenntlich sind.

Die 3 fast lebensgrossen Figuren der beiden Johannes und Jakobus des älteren, ursprünglich in der Hospitalkirche S. Giovanni e Niccolò in Florenz, jetzt in der Nationalgallerie zu London (N. 581), sind bereits als Bilder mit Orcagna's Schulcharakter aufgeführt.[49]

[45] Vgl. über das Werk und die urkundlichen Belege Doc. Sen. II, a. a. O., Rumohr II, 226 und Förster, Beitr. 119 ff.

[46] Doc. Sen. II, 33.

[47] s. tav. alfab. zu Vasari laut d. Libro de' Morti della Fraternità d'Arezzo. Sein Grab befindet sich in Morello, nicht in S. Agostino, wie Vasari angibt.

[48] Saal der alten Gemälde N. 35.

[49] s. S. 14 Anm. 30. — Als Beispiele von Bildern, welche den Namen Spinello's nicht rechtfertigen, nennen wir hier ferner: das aus der Ausstellung zu Manchester (N. 27 d. Kat.) bekannte Tabernakel des Herrn G. E. H. Vernon M. P., welches irgend einem Meister aus dem Ende des 14. Jahrh. zugehört; sodann in der Berliner Gallerie: das Doppelbild der Anbetung und der Beschneidung Christi (N. 1102 d. Katal.), das letzte Abendmahl (N. 1108) und die Verkündigung (N. 1111), alle unter Spinello.

Als letztes Beispiel echter Arbeit Spinello's und als bezeichnend für die Art und Weise, in welcher er seine Gehilfen an der Ehre der Gemeinschaft mit ihm theilnehmen liess, verdient das dreitheilige Altarbild Beachtung, welches aus dem Kloster S. Felicità in die Akad. d. Künste zu Florenz übergegangen ist.[50] Man kann feststellen, dass die Mitteltafel (Krönung der Jungfrau) von Lorenzo di Niccolò Gerini herrührt, der Flügel zur Rechten (Petrus, Johannes der Evangelist, Jakobus und Benedikt) von Niccolò di Pietro, dem Vater jenes Lorenzo, und die linke Seite von Spinello selbst.[51] Aber ohne das Dokument würde Niemand drei verschiedene Hände in dem Bilde suchen. Spinello's Theil ist jedenfalls geringfügiger als seine sonstigen Leistungen und passt völlig zu der Arbeit, die Lorenzo und Niccolò, Talente dritten Ranges, liefern. —

Diese beiden Künstler nun, so stark sie ihrer Zeit auch in Thätigkeit gesetzt worden waren, sind dem Vasari unbekannt oder doch von ihm unbeachtet geblieben. Das früheste und bedeutendste Werk des Niccolò di Pietro ist ein Cyklus von Fresken im ehemaligen Kapitelsaale von S. Bonaventura im Kloster S. Francesco zu Pisa. An einer Console über dem Eingangsthor daselbst findet sich die Spur seines Namens in folgender Gestalt:

NICHOLAUS
. . . TR. PITOR
DE FLORENC
. . . INS . . .
MCCCL
. . . .[52]

[50] Akad. d. K. Saal der grossen Gemälde N. 35.

[51] Gaye, Carteggio II, 433. — Unter der Haupttafel befindet sich die Inschrift: „Questa. tavola. fece. face. el. capitolo. convento. del. Monasterio. di. sancta. Felicita. de. danari. del. decto. Monasterio. al. tempo. della. badessa. Lorenza. de. Mozzi. in anno. Domini. MCCCCI.“

[52] In der „Raccolta de' pitture antiche intagliate da Paolo Lasinio, designate da Giuseppe Rossi, Pisa 1820“ lautet sie vollständig: „Nicolaus Petri pitor de Florentia depinsit an. D. MCCCLXXXXII.“ Rumohr, Ital. F. II, 224—5 bringt die Notiz bei, wonach diese Bilder für Lorenzo Ciampolini gemalt waren: „ . . MCCCLXXXX die XX mensis. Aprelis. qui. Laurentius. fecit. ipsum. capitulum. pictura. et. sedilibus. adornari.

Hauptinhalt der Darstellungen ist die Passionsgeschichte. An den Seiten des Eingangs sieht man die Heiligen Laurentius und Johannes den Täufer, an der Wand links vom Eingang den Schacher des Judas, an der Linken des Kapitelsaales das letzte Abendmahl, die Fusswaschung der Apostel, Christus am Oelberg und seine Gefangennehmung. An der Wand der Thür gegenüber Geisselung, Kreuzschleppung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Bestattung Christi, rechts Auferstehung, Noli me tangere und Himmelfahrt, — Christus, schön in Charakter und Verhältnissen, ist in elliptischer Glorie dargestellt, umgeben von 12 Engeln, welche Instrumente spielen, während unten die Marien und die Apostel mit 2 Engeln stehen; — von der Eingangswand rechts die Herabkunft des heil. Geistes.[53] S. Francesco. Pisa.

Fast nur die Abnahme vom Kreuz gibt bei dem traurigen Zustande dieser Fresken noch Grundlage für die Kritik, aber sie genügt, um ein Urtheil über die Begabung des Malers zu fällen. Die Marien mit der heiligen Jungfrau, eine Gruppe schwächlich gehaltener hoher, schlanker Figuren, sind durch lange Hälse und kleines Kinn charakteristisch; die Art, wie die Lippen gezogen sind, um Schmerz auszudrücken, zeigt ganz ähnliche Mängel wie die Fresken in der Sakristei zu S. Croce in Florenz, welche aus diesem Grunde dem Niccolò Gerini ebenfalls zugeschrieben werden dürfen.[54] Das Ganze ist in der Anordnung keineswegs schlecht, aber als Nachahmung gleichartiger Compositionen von bedeutenderen Künstlern hat es nur den Werth des darin wiederkehrenden Typus, nicht den einer originellen Erfindung. In der Grablegung sieht man den nackten Leichnam Christi ausgestreckt auf dem Bahrtuch von zwei Jüngern zu jeder Seite gehalten; Maria umfasst das Haupt des Todten, dem zwei Apostel die Hände küssen, während die Marien und Andere ihn mit klagenden Geberden umstehen. Bis auf geringe Abweichungen erkennt man hier die

[53] Die Gestalt des Laurentius ist fast ganz zerstört, Johannes weit besser erhalten. Von dem Handel des Judas sind nur noch Bruchstücke vorhanden; ebensowenig ist von den Bildern der linken Wand übrig; die Geisselung, Kreuzschleppung und Kreuzigung sind in sehr schlechtem Zustande und die Abnahme vom Kreuz hat theils durch Abfall des Bewurfs, theils durch Abreibung der Farben arg gelitten; dasselbe gilt von der Grablegung, wo zwei der schlafenden Wächter blos noch in den Umrissen erkennbar sind. Im Noli me tangere hat die Magdalenenfigur die Farbe verloren, am Bilde der Himmelfahrt ist der Vordergrund verlöscht.

[54] Vgl. Band I, S. 300 unter Taddeo Gaddi.

Replik eines dem Taddeo Gaddi zugeschriebenen Bildes in der Akad. d. Künste in Florenz;[55] der Charakter ist in beiden derselbe. Man hat sonach den Niccolò Petri Gerini als Zögling der Schule Taddeo's anzusehen. Sein letztes Werk führt die Jahrzahl 1401, seine Richtung ist ganz und gar florentinisch, sodass seine Fresken in Pisa als Fortbildung jener Schule erscheinen. Gleich der Grablegung ist auch die Auferstehung in S. Francesco typisch componirt: Christus, in weisses Laken gehüllt, setzt den Fuss auf den Rand des Grabes, erhebt den rechten Arm und hält in der Linken die Fahne; seiner Bewegung fehlt eine gewisse Grossheit nicht und ihrer ganzen Erscheinung nach ist die Gestalt die beste dieses Cyklus im Kapitelsaal. Das Noli me tangere, wenn auch nicht gleich gut, hat doch Anziehendes genug: die Geberde Magdalena's ist entschieden, die Gruppe als solche erinnert an Giotto. Auch die benachbarte Darstellung der Marien erhebt sich zu einem ansehnlichen Grade von Anmuth, Natürlichkeit der Bewegung und Schönheit des Formen- und Faltenzugs, und aus der Composition der Himmelfahrt spricht wieder durchaus giotteske Bildung.

Nimmt man die Eindrücke dieser sehr beschädigten Fresken zusammen, so hat man in Niccolò einen fleissigen und sorgfältigen Maler vor sich, dessen Farbe durch Frische und Heiterkeit zu ersetzen sucht, was ihr an Kraft und guter Verarbeitung abgeht. In seinen Gewändern herrschen die schillernden Töne vor. Im Lineament der Figuren hängt er ganz von den Typen Giotto's ab, und wenn er auch weder hierin, noch in der Composition als solcher den Spinello erreicht, so thut er es andrerseits in der Durchbildung der Gliedmaassen und Extremitäten nicht blos diesem, sondern selbst dem Agnolo Gaddi zuvor. Das hindert indessen nicht, dass die Gesammtwirkung seiner Malerei mit jenen Meistern verglichen leblos und unbedeutend wird.

Wenden wir uns nun zu der Grablegung in der Akad. d. K. zurück, die Taddeo Gaddi's Namen trägt:

[55] N. 31, Saal der grossen Gemälde, vgl. Bd. I, S. 301.

An dieser aus lebensgrossen Figuren bestehenden Composition fällt der völlige Mangel der Ruhe und die Ueberladung mit Gestalten auf. Der emporschwebende Heiland oberhalb ist edel und gut proportionirt, das Gesicht jugendlich, die Haltung schön, aber die Engel ungestüm bewegt. Im Hauptbilde liegt der Leichnam sehr lang ausgestreckt im Grabe, die Hüften mit Gewand umhüllt, ein steifer unelastischer Körper, dessen Formen ohne den Sinn für die Gesammtwirkung ausgearbeitet und durchgebildet sind, der bei Giotto so merkwürdig ist. Der milde Ausdruck des Angesichts zeigt löbliches Bestreben, aber die Fleischtöne sind leicht und flach, sodass sie keinen plastischen Eindruck geben. Die übrigen Figuren haben die lange Schlankheit derjenigen Taddeo Gaddi's, denen sie auch in der Formgebung entsprechen, nur dass etliche hier sehr gewöhnlich sind, u. a. Johannes; an der Jungfrau zu Häupten Christi ist das spitze Kinn auffällig, welches dem Niccolò Gerini eigen ist.[56] Die Umrisslinien sind zwar gut markirt, aber derb zugleich. Im Ganzen gewinnt das Bild bei näherer Betrachtung nicht. Die Gewänder sind mit Linien und Falten überladen und die heiteren schimmernden Farben herrschen auch hier vor. Akad. d. K. Florenz.

Die sowol mit den Bildern in Pisa als auch mit den noch zu erwähnenden in Prato übereinstimmende Manier lässt den Gerini nun auch in den Fresken der Sakristei zu S. Croce in Florenz erkennen.

Er scheint hier neben der von der Hand eines besseren Giottisten herrührenden Kreuzigung die Kreuzschleppung mit den umgebenden Figuren der Jungfrau und der Apostel, sowie Auferstehung und Himmelfahrt gemalt zu haben: Christus wendet sich um nach der Mutter, welche aus der von einem Soldaten barsch zurückgehaltenen Frauengruppe ihm die Hände entgegenstreckt. In ihrer Geberde kehrt dieselbe Verbindung von Ungestüm, schwächlicher Form und unbedeutendem Ausdruck wieder, welche den pisanischen Bildern Gerini's anhaftet. Der Heiland in der Auferstehung ferner ist reine Wiederholung desjenigen in S. Bonaventura und hat Typus und Charakter mit dem des Altarbildes in der Akad. d. K. gemein, welches für Taddeo Gaddi gilt. Gleichartig in Formgebung, Gehalt und Zeichnung ist endlich auch die Himmelfahrt. S. Croce Sakristei Florenz.

In Prato, im ehemaligen Kapitelhause des Klosters S. Francesco, haben wir neben der Stilgleichheit der Gemälde auch die Bestätigung durch Inschrift seines vollen Namens:

[56] Die weissen Kleider der Engel sind restaurirt, die Gestalt zu den Füssen Christi theilweise, die beiden andern weiter nach rechts ganz übermalt.

Kl. S. Francesco. Prato. „NICHOLO · DI · PIERO GERINI · DIPINTORE. . . .“[57] Die Bilder behandeln die Legende des Matthäus, einschliesslich seines Todes, und andere biblische Erzählungen. Sie sind später gemalt als die in Florenz und Pisa und bekunden Abschwächung; so haben die Figuren noch mehr Länge und Schmächtigkeit und sind noch steifer und lebloser als die früheren. Die Kreuzigung an der Wand gegenüber dem Eingange und der Bilderkreis der Decke vollends ist so schwach, dass man sie dem Sohne Niccolò's, Lorenzo, zuschreiben möchte. Hier hat man den Stil, welcher eine Unzahl von Bildern, die in den Gallerien als Giotto's, Taddeo Gaddi's und Orcagna's stolziren, zu Arbeiten dieses Niccolò stempelt.

Parma. Pesaro. In dieselbe Kategorie gehören z. B.: „der Tod Maria's“ im Palazzo reale zu Parma und das zu demselben Altarbild gehörige Oberstück in der Galleria reale „Empfang des Gürtels durch Thomas,“ welches unter Giotto's Namen geht. — Ferner befindet sich in einem Raume, la Scoletta genannt oder Coro der Kirche S. Giovanni in Pesaro ein Altarstück Niccolòs (die unter der Hut von 2 Engeln thronende Madonna, auf den Seitentafeln Franciskus und der Erzengel Michael Seelen wägend)[58] mit der verstümmelten Inschrift: „. . . . DE · FLORENTIA 1400“.

Auch Del Migliore's handschriftliche Notizen gewähren den Namen des Künstlers unter den Jahren 1380 und 1383 und den seiner Mutter Masa als Wittwe des Piero Gerini i. J. 1389.

Lorenzo di Niccolò Gerini folgte dem Metier und der Mittelmässigkeit des Vaters. Seine bedeutendste Leistung ist ein Altarstück mit Predelle, dessen grösste Berühmtheit in dem Umstande liegt, dass es i. J. 1438 von Cosmo und Lorenzo de' Medici aus dem Markuskloster in Florenz weggenommen und der Kirche S. Domenico zu Cortona geschenkt wurde, wo man es seiner deutlichen Signatur zum Trotz hartnäckig für ein Werk Angeliko's ansah.[59]

[57] Die Inschrift befindet sich unterhalb der Figur des heil. Bartholomäus, welcher mit der heil. Klara, Katharina und Johannes d. Täufer an den Thürgewänden des Eingangsthores steht.

[58] Gaye, Carteggio II, 432 gibt bezüglich eines Bildes der Krönung Maria's mit Heiligen auf Goldgrund in der Zecca zu Florenz ein Dokument, wonach dasselbe i. J. 1373 von Jacobo Cini pictor — vielleicht dem Holzschnitzer Cini, der unter Spinello erwähnt wurde — fertig gemacht und von Simone und Nicholaus — letzterer vermuthlich Gerini — gemalt war.

[59] Vgl. Chron. di S. Marco bei Vas. IV, 51. Gaye a. a. O. II, 433 theilt auch das Dankschreiben des Priors von Cortona für die Schenkung mit.

Es umfasst mehrere Compositionen: die Krönung der Jungfrau mit 10 Heiligen, darüber Maria mit dem Verkündigungsengel rechts und links von der Darstellung der Dreieinigkeit; unterhalb die Anbetung der Magier und zu den Seiten derselben je 4 Episoden aus der Legende des Dominikus, auf vorspringenden Pilastern Engel und Heilige. Unter der Anbetung d. M. die Inschrift: „LAVRENTIVS · NICHOLAI · ME · PINSIT." Daneben steht noch die Schenkungsurkunde v. J. 1440.[60] Wenn auch wirkungsvoll im Gesammteindruck und besser als das betreffende Stück des gemeinschaftlich mit Niccolò und Spinello gemalten Altarbildes, erhebt es sich doch nicht über eine Giottistenarbeit dritten Ranges. Die besten Theile sind die Predellencompositionen. S. Domenico. Cortona.

In einer Sammlung, die in der Sala dell' Antico Palazzo (jetzt Stadthaus) von S. Gimignano aufgestellt ist,[61] befindet sich ferner eine Glorie des heil Bartholomäus vom jüngern Gerini: ausser dem thronenden Heiligen 4 Scenen aus seiner Legende, an den Seiten eine Kreuzigung, am Sockel 8 Heilige. Es trägt doppelte Inschrift; im Kleidersaume des Bartholomäus: „LAVRENTIVS . NICHOLAI . DE . FLORENTIA . PINSIT", und unter der Hauptfigur: „S. Bartolommeus apostolus, an. MCCCCI questa tavola fece fare Nicholino di Bindo Kassuccii." S. Gimignano.

Ebenfalls in dieser Gallerie (N. 4, ursprünglich in S. Bartolo) und von gleicher Hand ist eine Madonna mit dem Kinde sowie vier kleine Bilder, die Heil. Fina und Gregor mit je einer zugehörigen Legendenepisode (N. 10 u. 11 d. Katal.).

Im Corridor vor der Cappella Medici zu S. Croce in Florenz befindet sich noch ein Tafelbild der Krönung der Jungfrau mit Heiligen — Petrus, Stephan, ein 2. Apostel und Maria Magdalena zur Seite, oben in der Mitte die Dreieinigkeit, rechts und links die Annunziata und Gabriel, Jeremias und Jesaias, ein Rautenfeld darunter mit der Jahrzahl 1410 — im Stil etwas besser, in den Typen regelmässiger und wohlgefälliger und mit mehr Empfindung vorgetragen, als die Bilder in Cortona und S. Gimignano, aber von demselben Maler. S. Croce. Florenz.

Von Wandbildern des Lorenzo di Niccolò Gerini ist nichts bekannt, seine Manier aber findet sich an einem Tabernakel in S. Andrea Ravezzano bei l'Anchetta unweit Florenz, einem guten Fresko der geringeren giottesken Kunst des ausgehenden Trecento. Es zeigt die Madonna mit dem Kinde, umgeben von 4 Engeln und den Heiligen Katharina, Joh. dem Täufer (rechts), Magdalena und Petrus (links); in der Wölbung 6 Heilige, wovon Bartholomäus noch kenntlich ist, oben den segnenden Heiland mit 2 Heiligenbildern in Medaillon daneben. Am Fuss die Inschrift: „MCCCCVIII del Mese Gennaio."

[60] s. bei Vas. IV, 51.

[61] N. 2 d. Kat. d. Sammlung, welchen der unterrichtete und zuvorkommende Kanonikus Pecori (jetzt verstorben) angefertigt hat. Das Bild stammt aus der Collegiatkirche der Stadt.

Wenn Lorenzo's Bilder auch keineswegs hervorragen, so gewähren sie doch einen nicht unangenehmen Eindruck. Er gehört zu den wackeren Malern der unteren Rangstufe; seine warme Farbe hat eine gewisse Kraft und Harmonie und seine Zeichnung ist keck. An künstlerischer Erfahrung fehlt es ihm nicht, aber obwol seine Leistungen denen des Parri Spinelli überlegen sind, so halten sie doch strengere Prüfung nicht aus. —

Was von Schülern und Nachfolgern der beiden Gerini bemerkenswerth ist, lässt sich kurz zusammenfassen:

Schule der Gerini. Florenz.

In der Akad. der Künste in Florenz (N. 9)[62] nennen wir eine Madonna mit Kind zwischen den Heil. Laurentius, dem Apostel Johannes, Jakobus und Sebastian, in der Predelle 5 mehr in der Manier der Gaddi gehaltene, nicht so fehlerhafte Scenen. — Ebendaselbst (N. 47) von gleichem Autor Maria mit dem Kinde nebst Stephanus und Reparata, ferner (N. 40)[63] eine Dreieinigkeit mit Romuald und Andreas und 3 Episoden aus der Legende des Ersteren in den oberen Raumstücken; (N. 33) noch eine Madonna mit Kind zwischen den Heiligen Laurentius und Julian, Antonius und Johannes Baptista v. J. 1404.[64] —

Endlich erwähnen wir ein nicht uninteressantes älteres Altarstück in der Kirche all' Imprunetta bei Florenz, welches das obige übertrifft; dargestellt ist die Krönung der Jungfrau mit den Aposteln zu den Seiten und 14 Scenen aus dem Leben Maria's und des Heilandes oben und unten; dazu Heilige und Engel in Pilastern und Giebeln.[65] —

Wer sein Urtheil nach Vasari bildet, kennt einen aretinischen Künstler des 15. Jahrh., der an Talent für Freskocolorit und an Feinheit des technischen Verfahrens — wobei er die Verdaccio Untermalung des Fleisches wieder durch farbige ersetzte — nicht seines Gleichen hatte und der ebenso als Zeichner hervorragte, nur dass er seine Figuren bis zu 11, ja 12 Kopflängen ausreckte, wo sich andere mit 10 begnügten.[66] Glücklicherweise sind uns etliche Arbeiten von diesem Wunderkinde Parri Spinelli er-

[62] Diese Bilder sämmtlich im Saal der alten Gemälde.

[63] Aus dem Kloster degli Angeli in Florenz stammend, mit der Inschrift: „Istam . capellam . fecit . fieri . Johannes . Ghiberti . pro . anima . sua . A . D . MCCCLXV."

[64] Aufschrift: „Sancta . Maria . orate . pro . nobis . anni . M . CCCC . IIII."

[65] N. 33. Inschrift: „Ad honorem et reverentiam matris dei ac semper Virginis Gloriose hec tabula facta fuit tempore Reverendi Domini Stefani plebani pro remedio anime sue et animarum majoris sotietatis et omnium benefactorum istius ecclesiæ. Anno Domini Millesimo CCCLXX . . V."

[66] Vas. III, 144 ff.

halten geblieben, der sich jene — freilich ernst gemeinte — Ironie gefallen lassen muss, weil er Vasari's Landsmann war. Angesichts dieser direkten Urkunden seines künstlerischen Werthes rückt der Gefeierte in die Dunkelheit recht ärmlichen Verdienstes zurück. Parri (Gasparre) war 1387 geboren.[67] Wenn auch der grössere Theil seiner Bilder in Arezzo untergegangen ist, so haben wir doch in den Kirchen S. Domenico und Maria della Misericordia sowie im Palazzo della Communità und in S. Francesco gerade genug davon.

Beim Eintritt in S. Domenico sieht man, nach rechts gewendet, eine Kreuzigung, deren gemalte Einfassung ein Stück in das Bild übergreift. Zu Seiten der Hauptfigur steht die Jungfrau mit einem canonisirten Bischof einerseits,[68] der Evangelist Johannes mit einem zweiten Heiligen andrerseits. Die lange krumme Gestalt des Gekreuzigten, ohne Empfindung und aller Natur baar gezeichnet, macht glauben, dass man es hier mit Margaritone dem zweiten zu thun hat. Die Gestalten am Fusse des Kreuzes bestätigen vollkommen, was Vasari mit aller Bonhommie von Parri Spinelli's Kopflängen sagt, wobei er hinzufügt, „sie seien darum nicht hässlich gewesen, nur stets nach einer Seite ausgebogen, weil sie dadurch, wie sich der Maler selbst ausgedrückt habe, mehr „bravura“ erhielten.“ (Vasari's Verständniss in Ehren, aber für uns sind diese verdrehten, hölzernen, gräulichen Gestalten mit ihrem grimassenartigen Ausdruck einfach abgeschmackt.) Das Lünettenbild oberhalb, zwei Scenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus, ist voll fehlerhafter und übertriebener Bewegung, die Gewänder so lang und schwülstig, dass sie die Formen verdecken, die Umrisse eine strähnige endlose Linie. Und diese Stümperei wird keineswegs durch Farbenplastik gemildert, im Gegentheil, seine Töne sind in geschmacklosen harten Contrasten aufgetragen, von dicker Substanz und von einer Flachheit der Wirkung, welche den Sinn fürs Helldunkel, dessen ihn Vasari bezichtigt, ausschliesst.

S. Domenico. Arezzo.

Unverdienter Weise ist, wie es oft geschieht, gerade diesen Werken besonders sorgfältige Verwahrung widerfahren. So hat man ein Fresko von den Wänden der Kirche S. Maria della Misericordia[69] in die „Sala di Giustizia civile“ in Arezzo gerettet. Das Stück gehörte zu den zahlreichen Votivbildern der heil. Jungfrau, welche dem Volke von Arezzo besondere Huld erwiesen haben sollte. Sie ist hier mit zwei über ihr fliegenden Engeln in einem Gewand von solcher Weite dargestellt, dass unter demselben das Volk der Aretiner, ein Papst

Sala di Giust. Arezzo.

[67] Tavola alfab. zu Vasari.

[68] Diese Figur ist übermalt.

[69] Vgl. Vas. III, 150.

und ein Cardinal Schutz finden. Seitwärts stehen die Heil. Gregor und Donatus; das Ganze wird von einem gemalten Rahmen eingefasst, in dessen Aufsätzen 4 allegorische Figuren von Tugenden grau in grau angebracht sind. Eine Ansicht der Stadt unterhalb vervollständigt dieses Machwerk, das alle Armseligkeit Parri's an den Pranger stellt. — Nicht ganz so schlimm, aber ebenfalls unerfreulich ist die als Altarstück derselben Kirche gemalte — jetzt im Palazzo della Comunità aufgestellte — Wiederholung dieses Gegenstandes mit den Heil. Laurentius und Pergentius zur Seite und einer viertheiligen Predelle mit Episoden aus dem Leben dieser Beiden.[70] — In einem oberen Geschoss desselben Gebäudes findet sich ferner ein Fresko, die Kreuzigung mit Maria und Johannes, in Parri's üblichen Körperverzerrungen. — Zu S. Francesco malte er ein letztes Abendmahl, im Stile den Werken der Bicci[71] verwandt. Da es von den später ausgebildeten Verirrungen noch rein ist, wird man es wol für eine frühe Arbeit Parri's zu halten haben.[72]

Pal. d. Comunità. Arezzo.

Italien ist leider überladen mit Fresken dieses Schlages, denn die Zeit hat sich weit öfter am Guten als am Schlechten vergriffen. Ausdrücklich Nachforschungen nach derartigen Machwerken anzustellen, wie sie Parri lieferte, der noch unter den beiden Gerini steht und selbst den Cenni von Volterra nicht erreicht, wäre Zeitverschwendung. Ohne seines Vaters Stil inne zu haben, mit dem er gleichwol zu Anfang des 15. Jahrh. in Siena zusammen arbeitete, ahmt Parri in Bewegungen und Gewandmotiven den Lorenzo Monaco nach. Diesen mag er gekannt haben, wenn er aber auch unter Lorenzo Ghiberti und Masolino gelernt haben sollte,[73] so würde er, abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme, nur beweisen, dass man selbst aus solcher Schule ohne Nutzen weggehen kann. Er begnügte sich eben, im 15. Jahrh. dem schlechten Vorbilde zu folgen, welches Tommaso Pisano den Bildhauern bereits im 14. gegeben hatte. —

[70] Vas. III, 151.

[71] Ueber diese s. später. Das Bild, links vom Eingange angebracht, ist zum Theil beschädigt.

[72] Sein Christophorus in der Chiesa dell' Oblata, welcher die Inschrift haben soll: „Hoc opus factum fuit anno Domini MCCCCXLIV die IV. mensis Decembris", ist vorläufig durch eine Hürde unsichtbar gemacht, da die Kirche als Baracke dient.

[73] Vas. III, 144. — Das im Turiner Museum unter N. 100 befindliche in Tempera gemalte, aber durch den Einfluss der Zeit, der Retouchen und des Oelfirnisses stark nachgedunkelte Bild der Zerstörung Jerusalems (auf Holz, hoch 0,66, breit 1,66 M.) ist nicht von Parri Spinelli, dessen Namen es trägt, sondern von Giuliano d'Arrigo, gewöhnlich Pesello genannt.

Marco di Montepulciano, welcher im Kreuzgange von S. Bernardo zu Arezzo Parri's Porträt malte,[74] wird von Vasari im Leben des Lorenzo di Bicci zwar als dessen Schüler bezeichnet,[75] hat aber auch mit Spinello dem älteren viel gemein.

Er malte 1448 im Kloster S. Bernardo Scenen aus dem Leben des heil. Benedikt, von denen die an der Nordwand und 3 an der Ostwand erhalten sind. Die Figuren an letztgenannter Stelle sind kurz, plump und grossköpfig und erinnern in der Technik an die Schule des Spinello, dem er auch in Flüchtigkeit des Machwerks und in der Eigenthümlichkeit der Bewegungen nachstrebt; jedenfalls ist die Aehnlichkeit mit Lorenzo di Bicci hier geringer, während im Gegentheil die Bilder der nördlichen Wand diesem allerdings verwandt sind und, wenn auch werthloser, doch denjenigen des Bicci di Lorenzo an der Decke einer grossen Kapelle in S. Francesco zu Arezzo[76] ähneln. Kl. S. Francesco. Arezzo.

Die Entdeckung zahlreicher Dokumente[77] in Bezug auf die Familie der Bicci hat einen starken Irrthum Vasari's ins Licht gesetzt. Er berichtet, Lorenzo di Bicci, i. J. 1400 geboren, habe unter Spinello Aretino gelernt und sei um 1450 gestorben, indem er seine Kunstrichtung auf zwei Söhne, Namens Bicci und Neri di Bicci, vererbte.[78] Hier liegt offenbar ein Missverständniss; denn da Vasari den Neri einen Sohn Bicci's nennt, so muss eben diess und nicht Lorenzo der Name seines Vaters gewesen sein. Die Wahrheit ist, dass Bicci 1373 als Sohn des Lorenzo di Bicci und der Madonna Lucia d'Agnolo da Panzano geboren war, i. J. 1418 eine Benedetta di Amato Amati heirathete und einen Nachkommen Neri hatte, welcher das Metier des Vaters beibehielt. Sonach ergeben sich drei Glieder der Familie: Lorenzo di Bicci der Vater, Bicci di Lorenzo der Sohn, und Neri di Bicci der Enkel. Nach Berichtigung jener Ungenauigkeit Vasari's ergibt sich, dass viele

[74] Vas. III, 152. Parri's Todesjahr ist unbekannt. Seine versificirte Grabschrift, die Vasari in der ersten Ausgabe der Biographien gibt: „Progenuit „Paridem" pictor Spinellus, et artem Sectari patriam maxima cura fuit. Ut patrem ingenio et manibus superavit, ab illo Extant quae mire plurima picta docent" — zeigt, dass auch lapidarisch ausgesprochenes Urtheil nicht vor grobem Irrthum schützt.

[75] Vas. II, 231.

[76] Von Vas. IV, 19 dem Lorenzo di Bicci zugeschrieben. Ueber ihn und Vasari's irrthümliche Nomenklatur s. d. Flgd.

[77] Sie ist Verdienst Gaetano Milanesi's. S. später.

[78] Vas. II, 225 ff. u. 232.

Arbeiten, welche er in seiner Biographie Lorenzo's di Bicci aufzählt, vielmehr dem Bicci di Lorenzo angehören. Den Grossvater Lorenzo kennen wir als Maler, doch lässt Vasari's Text vermuthen, dass er die beiden ältesten Glieder der Familie zusammenwirft. Er behauptet z. B., Lorenzo sei Schüler des Spinello gewesen, was recht wohl von einem Künstler des 15. Jahrh., aber kaum von einem gelten kann, dessen Werke meist ins 14. zurückweisen. Lorenzo di Bicci's Name mit dem Prädikat „pictor" verbunden ist in Urkunden aus den Jahren 1370,[79] 1375, 1386 und 98[80] aufgetaucht. Das Datum 1386 trägt eine Quittung, laut welcher er von der Opera di S. Maria del Fiore 90 Goldgulden für Malereien im Dome erhielt; und unter dem Jahre 1409 steht er im Register der S. Lukas-Compagnie als „Lorenzo di Bicci dipintore".[81] In der ersten Ausgabe der Biographien gibt Vasari an, Lorenzo sei mit 61 Jahren gestorben, betrauert von Bicci und Neri, woraus hervorgeht, dass er von Bicci's Existenz wusste. — Leider besitzen wir keine Bilder mehr, die dem Lorenzo zuzuerkennen wären; wenn er aber schon 1370 gemalt hat, so ist er Zeitgenosse des Agnolo Gaddi gewesen. Wirklich gibt es Fresken genug, die weder von Vasari im Leben des Lorenzo di Bicci noch von urkundlichen Nachrichten über Bicci di Lorenzo erwähnt werden; sie zeigen Charakterverwandtschaft mit Bildern des Bernardo Daddi, Parri Spinelli und Bicci di Lorenzo, aber haben älteres Aussehen als beglaubigte Arbeiten dieses Letzteren. So steht es unter anderen mit den Fresken aus der Legende des heil. Jakobus und der Margaretha in der Cappella S. Jacopo im Dom zu Prato.

Dom zu Prato und Carmine in Florenz.

Eine der Wände bietet hier die Berufung des Jakobus zum Apostelamt, die von ihm vollzogene Taufe des Hermogenes und sein Martyrium; eine zweite enthält drei Vorgänge aus dem Leben Margaretha's, einschliesslich ihres Todes; die 4 Evangelisten an der Decke und 8 Halbfiguren von Propheten am Innern der Thürwand vervollständigen den malerischen Schmuck der Kapelle. — Hier nun sind die im 14. Jahrh. kanonischen Compositionsregeln von einem schwach-

[79] S. Anm. zu Vas. II, 225.
[80] Baldinucci, Opera IV, 498, 502 u. 3.
[81] Gualandi a. a. O. Ser. VI, 185.

begabten Künstler recht gut gehandhabt, dessen langgestreckte Gestalten dann und wann zu übertriebenen Bewegungen ausarten. Unverarbeitete Fleischtöne von dickem Auftrag und melancholischer Färbung, strähnige aber sorgfältige Contouren, Gewänder in heiteren schillernden Tinten sind charakteristische Merkmale; hin und wieder begegnen auch recht artig gebildete Köpfe. Der Stil ist ein Gemisch von dem des Daddi und Parri, ungeschickter als an den Fresken des Ersteren in S. Croce, besser als der des jüngeren Spinello. Dasselbe gilt von den neuerdings aus der Tünche hervorgeholten Darstellungen zum Leben der heil. Cäcilie in der Sakristeikapelle von del Carmine zu Florenz. —

In Arezzo ferner haben wir als Deckenschmuck des Chors in S. Francesco die 4 Evangelisten mit ihren Symbolen, welche Vasari dem Lorenzo di Bicci zuschreibt;[82] bei seiner constanten Verwechslung des Lorenzo di Bicci mit Bicci di Lorenzo jedoch lässt sich nicht sagen, welchen von Beiden er eigentlich meint. Die Figuren sind hier lang und schlank, leicht mit ausstaffirten Gewändern bekleidet, und wenn auch zwischen ihnen und den Fresken zu Prato und in del Carmine zu Florenz eine allgemeine Aehnlichkeit besteht, so ist der Stil ihrer Behandlung doch moderner und nähert sich den beglaubigten Arbeiten des Bicci di Lorenzo. — Der Angabe, dass dieselben von Lorenzo di Bicci herrührten, fügt Vasari bei, die Dekoration der Kapelle sei von Piero della Francesca vollendet worden, als derselbe aus Furcht vor der Pest aus Loretto weggegangen war. Wir wissen nun, dass die Pest dort in den Jahren 1447—52 hauste; aber gerade damals (1452) starb Bicci di Lorenzo, wodurch wahrscheinlicher wird, dass Piero della Francesca ihn und nicht den Lorenzo di Bicci in der Cap. S. Jacopo zu Arezzo ersetzte. Bei der allgemeinen Verwandtschaft dieser Fresken in Arezzo mit älteren, wie die zu Prato und Florenz, wird man den Lorenzo di Bicci als Urheber derselben anzusehen haben, den Vasari hier wieder, wie so oft, mit Bicci di Lorenzo verwechselt.

S. Francesco. Arezzo.

Als Arbeiten Bicci's (geboren 1373) zählen wir folgende, bei Vasari meist unter Lorenzo di Bicci's Namen verzeichnete Arbeiten auf, die einen fast lückenlosen Ueberblick über seine Thätigkeit von 1420 bis zum Tode gewähren:

1420 malte er im Auftrag des Bartolommeo di Stefano di Poggibonsi oder Ghezzo ein Altarstück für S. Egidio in Florenz, 1421 Scenen aus der Legende des Laurentius für Ilarione de' Bardi in S. Lucia de' Bardi;[83] 1423 lieferte er für Simone di Specchio oder

Versch. Arbeiten Bicci's.

[82] Vas. IV, 19.

[83] Beide Werke nach Vas. II, 230 u. 229 von Lorenzo.

Guiducci ein Bild nach Empoli; 1424, im Jahre seines Eintritts in die Florentiner Malergilde,[84] modellirte er eine Krönung der Jungfrau — jetzt über dem Portal von S. Maria Nuova (S. Egidio) — und die 12 Apostel im Innern derselben Kirche in Terracotta.[85] In demselben Jahre schmückte er Aussenseiten und Façaden von S. Egidio mit Fresken aus, welche u. a. die Weihung der Kirche durch Papst Martin V. zum Gegenstand hatten; 1425 vollendete er Wandbilder in der Kapelle Niccolò's da Uzzano in S. Lucia de' Bardi.[86] Um 1427 malte er das Monogramm Christi nach der Formel des heil. Bernhardin an der Kirche S. Croce; 1428 begann er unter Beihilfe eines gewissen Stefano d'Antonio in S. Trinità die Dekoration von Kapelle und Altarbild des Conte di Perino Compagni, und etwa ein Jahr darauf lieferte er nach Auftrag des Antonio Ghozzi della Casa die Bilder des heiligen Cosmas und Damian mit Predellencompositionen aus ihrer Legende an einem Pfeiler in S. Maria del Fiore.[87] Ins Jahr 1430 fällt sodann der Anfang der Freskenreihe in S. Benedetto de' Camaldoli, darstellend den heil. Giovanni Gualberto mit sechs Lebensepisoden, und ausserdem fertigte er gemeinschaftlich mit Stefano d'Antonio und Bonaiuto di Giovanni ein Altarstück für Ser Ugolino Pieruzzi. In S. Marco dekorirte er ferner 1432 die Kapelle der Erben Ser Martino Martini's und malte, wieder mit Stefano zusammen, die Kapelle der Compagnia del Tempio in der Camaldulenserkirche aus. 1433 ward er von Francesco Galigai mit Ausschmückung seiner Kapelle in S. Croce betraut; 1438 versah er die Kapelle des Donato Barbadori in S. Felicità mit einem Altarbild und ebenso die Cap. della beata Giovanna zu Signa. 1439 colorirte er am Grabmal des Luigi Marsili in S. Croce,[88] ebendaselbst malte er 1440 Apostel- und Heiligenfiguren in einer Kapelle und ausserdem den Unglauben des Thomas und einen colossalen Christophorus für Tommaso und Lionardo Spinelli und half dem Domenico Veniziano in der grossen Kapelle in S. Egidio (S. Maria Nuova), fing 1445 nochmals in Arezzo zu malen an und starb 1452 in Florenz, wo sich sein Grab in der Karmeliterkirche befindet.[89]

Bei dieser erstaunlichen Fruchtbarkeit werden wir das von Lorenzo di Bicci erzählte Wort: „Stelle die Suppe immer zurecht,

[84] Gualandi a. a. O. Ser. VI, 178.

[85] Beide Arbeiten von Vasari III, 46 dem Dello zugeschrieben. Das Relief über dem Portal existirt noch, die ursprünglich im Innern der Kirche befindlichen sind verschwunden.

[86] Nach Vas. II, 230 u. 229 waren beide letztgenannten Arbeiten von Lorenzo.

[87] Jetzt in den Uffizien, I. Corridor N. 18. Von den sonstigen Arbeiten im Florentiner Dom sind die Heiligen unter den Kapellenfenstern theils übermalt, theils ganz und gar erneuert. Die Apostel an den Pilastern, die Vas. II, 230 erwähnt, existiren nicht mehr.

[88] Von Vasari II, 231 dem Lorenzo zugeschrieben.

[89] Alle diese Angaben beruhen auf den Dokumenten, welche Carlo Milanesi im Giorn. stor. degli Arch. Toscani 3 Quart. Jahrg. 1860 S. 3—10 veröffentlicht hat.

ich male erst noch einen Heiligen und komme dann"[90] — wol auf Bicci di Lorenzo beziehen dürfen. Mehrere der aufgezählten Produkte existiren noch; die beiden Heiligen Cosmas und Damian in den Uffizien sind zwar etwas düster in der Farbe und haben wenig Relief, aber der Umriss ist sorgfältig, und wenn sie auch im Stil denen zu Prato und del Carmine entsprechen, machen sie doch moderneren Eindruck und Alles deutet auf die Beziehungen des Künstlers zur Schule der Daddi und Parri Spinelli. Keins der von Vasari unter Lorenzo di Bicci's Namen gestellten Werke rührt in Wahrheit von diesem her, wol aber von seinem Sohne, und keinem von beiden gebührt mehr als dritter Rang unter den heimischen Kunstgenossen.

Neri di Bicci endlich würdigte die Kunst vollends zum Fabrikartikel herab; sein Atelier war der Laden eines Stubenmalers. Wir besitzen ein Tagebuch von ihm, worin er seine Arbeiten in den Jahren von 1453—75 mit Angabe aller Nebenumstände verzeichnet hat.[91] Die massenhaften Altarstücke und Einzelbilder, mit denen er in der Zeit, da bereits Masaccio, Ghiberti, Donatello, Paolo Uccelli und Angeliko blühten, halb Toskana versorgte, beweisen nur, dass er sich auf das Mechanische seines Geschäfts gut verstand. Wer sich eine Vorstellung von seiner Manier bilden will, wird an dem Meisterstück im Regio Lotto (ehemals S. Pancrazio) in Florenz genug haben.

Es stellt den heil. Giovanni Gualberto in Throno dar, umgeben von 10 Heiligen auf Stühlen, das Ganze in einer architektonischen Kapelle von runder Gestalt. Vorn links kniet der Abt von S. Pancrazio; zwei Medaillons oberhalb enthalten Heilige mit Spruchbändern, die Namen der innen sitzenden Figuren sind auf zwei Vorhängen angeschrieben, welche in Festons zu beiden Seiten des Bildes angebracht sind. **Regio Lotto (S. Pancrazio) Florenz.**

Wenn auch nachgebessert, repräsentirt ihn dieses Gemälde recht gut. Giov. Gualberto ist nicht ohne Charakter, aber die

[90] Baldinucci IV, 508.

[91] S. den Commentar zum Leben des Lorenzo di Bicci bei Vas. II, 236. Die Aufschrift dieser „Ricordanze" beginnt: „MCCCCLIJ. Adie di Marzo 1452 Al nome sia dello Nipotente Idio e della sua groriosa madre Madonna S. Maria Vergine e di tutta la celestiale chorte di paradiso. Questo libro e di Neri di Bicci di Lorenzo Bicci dipintore del popolo di San Friano di Firenze, gonfalone Drago, Chuartiere di S. Ispirito."

Formen im Grossen wie im Kleinen sind falsch, die Extremitäten ohne Zeichnung, die Geberden utrirt. Durch das Ganze geht eine widrige Farbe, in Summa: das ganze Machwerk Neri's ist flau, von rohem Ton, ohne Harmonie und künstlerischen Zug. Ausserdem hängen nicht weniger als 4 Verkündigungen von seinem Pinsel in der Akad. d. K. in Florenz[92] und eine Masse Bilder in Kirchen, denen die beste Ehre geschieht, wenn man von ihnen schweigt.

[92] N. 32, nachweislich 1458 gemalt, und N. 7, 12, 26 (Saal d. alten Gemälde).

ELFTES CAPITEL.

Duccio, Ugolino und Segna.

Duccio di Buoninsegna war der erste grosse Maler rein sienesischer Schule. Seine Thätigkeit beginnt nach Cimabue, aber vor Giotto, und in den Annalen seiner Heimath nimmt er so viel Raum ein wie jene beiden zusammen in den Annalen von Florenz. Auch er hat die alte Kunstweise reformirt und eine neue begründet, die lange Zeit nur der florentinischen nachstand, aber sie hielt mit merkwürdiger Hartnäckigkeit an altgeheiligten Compositionsformeln und technischen Eigenheiten fest. Die Lorenzetti thaten den nächsten Schritt, indem sie sich Manches von dem Verfahren der Florentiner aneigneten und ihren grossen bedeutenden Werken einen giottesken Zug verliehen. So lockerten sie zeitweise die Schranke, welche die beiden Hauptschulen Mittelitaliens von einander trennt; aber nachhaltig war diese Wirkung nicht, denn Taddeo Bartoli steht am Ausgange des 14. Jahrh. wieder ganz und gar auf einseitig sienesischem Standpunkt und verlängert nur das Hinsterben des heimischen Stils.

Auf einen engen Kreis beschränkt, wie sie waren, blieben die Sienesen immer sich selbst getreu; bei allen Fortschritten, die sie machen, sind ihre durch Alter wie durch Vorurtheile gleichmässig geheiligten Grundsätze immer dieselben. Besonders in der technischen Behandlungsweise verharren sie unentwegt beim Ueber-

lieferten. Sie hatten sikulo-byzantinische Leistungen vor Augen, um Bedacht und Sorgfalt der Ausführung, subtile Genauigkeit der Zeichnung, kraftvolles und lebensfrisches Colorit und Geschmack der Ornamentik studiren zu können. Aber sie lernten als Pedanten: solchen Vorbildern nacheifernd erheben sie das Nebensächliche zum Hauptelement ihrer Bilder. Und sie übertreiben diess dergestalt, dass Draperien, Heiligenscheine, Goldgründe und Rahmen bei ihnen mit den feinsten Zeichnungen von Blättern und Zweigen, mit menschlichen Köpfen oder blossen Arabesken in Farbe, Gold, plastischem Auftrag ganz nach dem Muster orientalischer Kunst ausgeputzt werden. Man wundert sich in der That, dass die wesentlichen Erfordernisse der Composition in dieser Sucht des Kleinkrams nicht ganz und gar erstickten, wenn sie auch natürlich den Aufschwung zu der ernsten Grossheit und Strenge, der harmonischen Totalität des Kunstwerkes, das die Florentiner erreichten, gleich einem organischen Fehler vereitelte.

Dass bei solcher Anlage die Farbe hervorragende Wichtigkeit gewann, begreift sich leicht. Die Temperatechnik, so viel Kraft und Brillanz des Tones sie auch zuliess, konnte doch kaum zur einfachen Klarheit der Stimmung erhoben werden, so lange man am alten Verfahren festhielt; diess aber blieb unter den Sienesen durchaus kanonisch, seltsam nur, dass sie doch in der Freskomalerei andere Methode befolgten. Trotz ihres munteren und lebhaften Naturells hatten sie weit mehr Geduld zum Temperamalen als die Florentiner; das beweist ihr Vergnügen am Ornamentalen, das Aufwand von Zeit und Mühe verlangt, während ihre Nebenbuhler infolge ihres einfacheren Geschmackes auf Meisterschaft und Breite des Vortrags ausgingen. Daher finden wir, dass ein florentinisches Tafelbild immer aus einer gewissen Entfernung betrachtet sein will, während ein sienesisches erst in grösster Nähe volle Wirkung übt. Auf die Zeit kam es diesen Freunden der langen Weile bei ihrer Arbeit nicht an, und so blieb denn naturgemäss auch die alte technische Methode bei ihnen in Uebung. Von dieser lässt sich mit wenigem ein Begriff geben: nachdem die Materialien

mit der den ältesten Künstlern eigenen Genauigkeit hergerichtet und die Tafeln behufs festerer Verbindung der Fugen mit Zeug überkleidet waren — eine allgemeine Mode der Maler dieser Zeit — grundirte man mit weisser Kreideschicht, worauf die Zeichnung in möglichst dünnen Conturen übertragen wurde. Dann legte man die Fleischtöne, Schatten- und Lichtpartien gleichmässig in einer allgemeinen deckenden graugrünen Untermalung auf und begann nun, indem man den Zug der Formen beobachtete und wiedergab, die Modellirung mittels reichlichen tupfenden Auftrags der Lichter. War auf diese Weise durch das Nebeneinander des Vordergrundes und der ersten Uebermalung Licht und Schatten in den Massen angegeben, dann wurden die Farben mit grösster Ausdauer überall ineinander vertrieben und verschmolzen, bis die Rundung in genügendem Grade erreicht war, ein langwieriger Process, der nur durch die eigenthümliche Fähigkeit, die Grundirung flüssig zu halten, erleichtert wurde. Endlich legte man dann röthere Töne auf Wangen und Lippen, hohe Lichter auf die am meisten hervortretenden Stellen und gab dem Ganzen mittels durchsichtiger Lasuren Einheit. Aber es lag in der Natur der Sache, dass auch das Höchste, was mittels dieses Verfahrens geleistet werden konnte, nicht über eine sehr niedrige Farbenwirkung hinauskam, denn das tiefe Verde drang immer wieder durch und verschlang zu viel Licht, als dass rechte wahrhafte Klarheit und Helle möglich gewesen wären. Die Manier pünktelnden Farbenauftrags konnte überdiess keine vollkommenen Mitteltöne erzielen; der scharfe Kontrast zwischen dem Licht, welches zu gelb, und dem Schatten, der zu grün blieb, war nicht zu beseitigen. Anfänglich, so lange die Lasuren frisch waren, mögen diese Mängel nicht so stark aufgefallen sein, aber wie an Cimabue's Bildern, die mit blasserem Verdegrund nach gleicher Methode gemalt sind, so wurden auch an den sienesischen Altargemälden diese flüchtigen Tinten am ersten durch Abreibung zerstört und der Erfolg war eine grelle Steigerung ins Grün, Gelb und Roth bei Schatten, hohen Lichtern, Wangen und Lippen. Die Gewänder wurden auf andere Weise behandelt; wo die Natur der Farbe es erlaubte, colorirte man sie mit einem Lokalton, welcher in den

beschatteten Theilen tiefere, in den belichteten hellere Lasuren derselben Farbe erhielt.[1]

Beim Freskomalen dagegen färbten die Sienesen den weissen Intonaco in den Fleischtönen niemals mit Verdetinten. Hier legten sie Umrisse und Schatten nur mit röthlichem Braun in flüssigem Auftrag an oder mit rothen Linien und blassen Verdeschatten und führten die scharf begrenzten Flächen eine nach der andern aus, sodass nie lichte Farbe über dunkle kam. Diess finden wir in den Wandgemälden Simone's und der Lorenzetti beobachtet, wo sich Kraft des Colorits mit lichter Klarheit der Oberfläche vereinigt. Sie verwarfen ein Verfahren, das peinliche Genauigkeit mit sich brachte, weil ja Freskomalereien immer erst auf einige Entfernung zu wirken brauchen, und trieben die Verarbeitung der Lichter und Halbtöne mit den Schatten zuweilen bis zu fehlerhafter Verflachung, während sie ihrerseits die plastische Wirkung genau durch das Gegentheil der Mittel erreichten, die sie beim Tempera anwandten.

Zufolge ihrer Pietät für die typische Compositionsweise, welche sie aus alter Zeit überkommen hatten, behielten die sienesischen Maler auch die Gewaltsamkeit der Handlung, wie sie im Gegensatz zu der haltungsvollen Einfachheit der Florentiner ihren Vorbildern eigen war. Daher das mangelhafte Ebenmaass in ihren Darstellungen und der Ueberfluss oder das Ungenügen in der Anordnung von Gruppen und Gestalten, der starre, oft verzerrte Ausdruck, die ungestüme Bewegung bei den männlichen Figuren gegenüber der schlaffen oder gezierten Weichheit und Anmuth der weiblichen. Während dort starrblickende Augen und muskulöse Formen Furchtlosigkeit, männliche Leidenschaft, Energie und Stärke bekunden, sind hier langgezogene parallele Augenlider, welche oft die Iris kaum sehen lassen, spitze Köpfe mit gestreckten Zügen, oder runde Gesichter bei beleibten Formen charakteristisch.

[1] Bei rothen Lackfarben wirkte der weisse Grund, welcher durchschimmern konnte, reflektirend, und zuweilen sehen wir so hervorgebrachte transparente dunkelrothe Schatten neben blaue und gelbe Lichter gesetzt, sodass die Gewänder in vortheilhaftem Gegensatze zu den Fleischtinten Klarheit und Durchsichtigkeit bekamen.

Die Gewänder, sonst massig und von schönem Schnitt, schmiegen sich an den Körper an und lassen seine Einzelheiten durchwirken; andrerseits tritt unfertige, verhaltene und seltsame Wendung von Händen und Füssen an Stelle des natürlichen Geberdenspiels, wobei die Gliedmaassen der Männer kurz, derb und starkknochig, die der Weiber dünn und spitz ausfallen, und zwar ist, während der Ueberschuss von Charakterkraft bei den Männern allerdings Erbstück der früheren Kunst war, diese affektirte Milde des Frauentypus ein eigenthümlich sienesischer Zug. Bot auch in dieser Richtung Cimabue das Vorbild dar, so steigerte sich in Siena die Nachfolge zur Uebertreibung.

Sucht man nach dem vollkommensten Repräsentanten dieser allgemeinen Eigenschaften sienesischer Kunst, so darf unbedenklich Simone Martini genannt werden. Er war vor allen anderen Staffeleimaler, während die Lorenzetti, wie Ghiberti sich treffend ausdrückt,[2] die Dramatiker der Schule sind, Männer von hohem Verständniss und erfüllt mit den Bestrebungen, deren reichster Verein die Grösse Giotto's ausmacht. Gab der Begründer des florentinischen Stils die Vorstellungen von Dante's Zeitalter treu in seinen Gebilden wieder und einer neuerwachenden Kunst wahrhaften Inhalt und monumentalen Ausdruck, der durch Angeliko mit religiösem Pathos neu erfüllt, durch Masaccio zur Erhabenheit gesteigert wurde, so blieb Ehrgeiz und Vermögen der Sienesen in engerer Bahn; ihre ganze Richtung war einseitiger und sie begnügten sich, Ueberliefertes mit frischen Reizen auszustatten, dem Colorit Glanz, den Ornamenten Geschmack zu verleihen, ohne darum die alten Typen aufzugeben. Dieser Verschiedenartigkeit der Absicht entspricht denn auch der verschiedene Entwicklungsgang der Kunst in den Nachbarrepubliken: auf gesunden Grundlagen erwachsend und stets von bewunderungswürdigem Sinn für die Gesetze innerer und äusserer Composition geführt, schreitet die florentinische Schule gerades Wegs zur Höhe des Cinque-

[2] „Con tanta ansietà e con tanto affanno pare una meraviglia a vedere l'arte del maestro" sagt Ghiberti im 2. Commentar (Vasari I, XXIV) von Ambruogio Lorenzetti's Fresken in S. Francesco zu Siena. S. später.

cento fort, indess die sienesische den Bann der alten Gewöhnung nicht los werden kann.

Im Uebrigen fehlte es Siena keineswegs an Eigenthümlichkeit und selbständigem Leben. Jahrhunderte lang war die Stadt Hauptstütze der ghibellinischen Partei gewesen, hatte Florenz in der Politik den Rang streitig gemacht, und in einer Zeit der entfesselten Leidenschaften erhielt die Kunst hier entschiedenes Gepräge: Architektur, Bildhauerei und Malerei waren durchaus eigenartig und von Florenz ebenso verschieden, wie das Volkstemperament, ein Gegensatz, der sich auf ganz Umbrien erstreckte. Der Florentiner war nüchtern und gesetzt, der Sienese munter und feurig. Der Trotz gegen die verhassten Nachbarn rettete auch die geistige und künstlerische Selbständigkeit der Stadt, die nur in einem einzigen Maler sich florentinischem Wesen näherte, aber ohne diesen Eigensinn sich in Nachahmung verloren und den rechtmässigen Einfluss eingebüsst haben würde, der ihr in Italien zukam. Hat sie auch Florenz nicht erreicht, da sie dem Giotto keinen ebenbürtigen Meister an die Seite stellen konnte, so hielt sie sich doch in anderer Weise auf gleicher Stufe mit der Guelfenstadt und stritt mit ihr um die Palme; ihre Duccio, Ugolino, Lorenzetti nahmen den Wettkampf auf dem eigenen Boden der Nebenbuhlerin auf, während Siena bis zu den Tagen der Spinello und Donato keinen grossen florentinischen Künstler in ihren Mauern sah. In der That darf sich Siena rühmen, dass unmittelbar nach Giotto's Tode ihre Kunstrichtung wirksamer war als die florentinische: Orcagna milderte die classische Grösse durch sienesische Anmuth und Zartheit, Traini bekam wenn nicht unmittelbar von Simone und den Lorenzetti, so doch durch ihre Werke die Richtung auf sienesischen Charakter, Giovanni da Milano verleugnet in der Leuchtkraft seiner Farbe, in der lieblichen Bewegung seiner Frauengestalten, der Durchbildung und Breite seiner Gewänder und alles Kostüms und in der sorgfältigen Sauberkeit des Lineaments ihren Einfluss nicht. Selbst Lorenzo Monaco und Spinello haben sich an diesen Quellen genährt und haben zahlreichen geringeren Talenten den Weg gewiesen, die immer bereit sind, sich Fremdes anzuempfinden. — In Pisa, wo die sienesische

Malerei stets sehr in Ehren stand, entwickelte sich die ohnehin nie hervorragende heimische Kunst in völliger Abhängigkeit von Duccio und seinen Nachfolgern: Taddeo Bartoli gab dort während des 14. Jahrhunderts ausschliesslich den Ton an. So hat Siena den Vorzug, den ihr die Skulpturen Niccolò's und Giovanni's gaben, reichlich ausgenutzt: Orvieto verdankt ihm Alles, was es an Bildhauerwerken und Gemälden hervorbrachte, und was Gubbio, Fabriano und die benachbarten Städte bieten, ist von sienesischen Produkten kaum zu unterscheiden; hat doch auch vornehmlich Taddeo Bartoli am Ausgange des Trecento zur Bildung der Schule von Perugio beigetragen, die sich aus dem Verfall von Gubbio und Fabriano erhebend in ihrer Blüthe die sienesische selbst überlebte und in der Massenhaftigkeit ihrer Leistungen die florentinische Malerei des Quattrocento einholt. Die Schule, deren Abschluss Perugino bildet, hat offenbar sienesische Charakterzüge, von denen Rafael's Lehrer mehr in sich aufnahm als vom Florentinischen; denn bei allem Geschmack waltet in seinem Colorit die Weichheit und das Gefällige vor. Nur Florenz, wenn ihm auch eine Zeit lang Siena Schritt hielt, gewann sich durch die intensive Grösse seiner Ghiberti, Donatello, Brunelleschi, Masaccio, Angeliko und Ghirlandaio im 15. Jahrh. völlig wieder und diese Namen ragten fortan über aller italienischer Kunst, als die Domenico di Bartolo, Sano di Pietro, Benvenuto di Giovanni, Vecchietta, Francesco di Giorgio oder Jacopo della Quercia vergessen waren. —

Ueber Duccio's Geburt sind keine Nachrichten erhalten. Dass seine Signatur bereits auf einer Arbeit vom Jahre 1278 zu finden sei, ist Irrthum,[3] selbst die Angabe, wonach er i. J. 1282 in sienesischen Urkunden namhaft angeführt sei, steht nicht fest;[4]

[3] Diese Ziffer soll sich nach Gaetano Milanesi (Sulla storia artist. Senese in „Siena e il suo territorio," Siena 1862) auf dem Fragmente eines Bildes im Museum zu Nancy befinden. Dieses aber trägt die Inschrift: „Duccio me facieb. anno s. CIO.CCLXXXIII" (1283, nicht 78), eine grobe Fälschung; das Bild (eine Madonna mit Kind) ist von Taddeo Bartoli.

[4] Milanesi, Doc. dell' arte Sen. I, 168, Della Valle, Lettere Sen. I, 277 und Vas. Not. zu II, 165.

wol aber beweist uns ein interessanter Kontrakt, dass er 1285 in Florenz war. Am 15. April dieses Jahres machte er sich verbindlich, für die Companie von S. Maria, welche in S. Maria Novella ihre Kapelle hatte, ein Altarbild der Jungfrau mit dem Kinde und anderen Figuren für die Summe von 150 flor. zu malen. In diesem Aktenstück heisst er Duccio und Duccius quondam Boninsegnē von Siena.[5] Ungeachtet der Klausel, die 50 fl. Reugeld festsetzte, falls er seinen Verbindlichkeiten nicht gerecht würde, ist doch kaum anzunehmen, dass er jenes Altarstück für S. Maria Novella ausgeführt hat, denn weder existirt dort ein solches, noch ist auch in den geschichtlichen Notizen eins erwähnt,[6] und wir haben ihn wenigstens im Oktober desselben Jahres in Siena zu suchen, wo er für Ausmalung eines Buches der Finanzverwaltung (Biccherna) Zahlung erhielt,[7] Arbeiten, in denen er anscheinend der Nachfolger des Dietisalvi gewesen ist.[8] Bis 1291 können wir mit Hilfe der Rechnungsbücher diese Thätigkeit bei ihm nachweisen. Im December 1302 jedoch bekam er den Auftrag, eine „Majestät“ für den Altar der Kapelle im Palazzo pubblico seiner Vaterstadt zu liefern, ein Werk, auf dessen Umfang und Wichtigkeit sich freilich nur aus den Vorschüssen schliessen lässt, die er darauf erhielt.[9]

Im Oktober 1308, zur Zeit als Jacomo Giliberti Mariscotti Werkführer an der Kathedrale war, verpflichtete sich Duccio, das Gemälde für den Hochaltar daselbst auszuführen. Gegen Bewilligung eines Tagegeldes von 16 Soldi hatte er sich seinem Kontrakte gemäss dieser Arbeit ausschliesslich zu widmen, zu welcher ihm Tafeln und Materialien geliefert wurden.[10] Er legte sich ins Zeug, erhielt am 20. December[11] 50 Goldgulden als Zuschlag von Jacomo und kam seiner Verpflichtung mit Fleiss nach.

[5] Doc. Sen. I, 158. Das Patronymicum Boninsegna verleitete Tizio (Handschr. Not.) zu der Angabe, Duccio sei Schüler des Segna gewesen.

[6] Vas. II, 167 sagt, Duccio habe eine Verkündigung in S. Trinità in Florenz gemalt; doch auch diese existirt nicht mehr.

[7] S. die urkundl. Notizen bei Rumohr II, 11. Acht und zehn Soldi war der Durchschnittspreis für solche Bücherdekorationen.

[8] Vgl. Band I, S. 148.

[9] Es waren 48 Lib. S. Rumohr II, 11 u. 12.

[10] Doc. Sen. I, 166.

[11] ibid. I, 170.

Wochen, Monate, ein ganzes Jahr gingen über der grossen und schwierigen Arbeit hin; endlich am 9. Juni 1310 ward sie fertig und mit öffentlicher Festlichkeit aus Duccio's Werkstatt in der Casa de' Muciatti vor dem Thore a Stalloreggi an ihren heiligen Bestimmungsort übergetragen.[12] Alle Geschäfte feierten bei dieser Gelegenheit, die Läden wurden geschlossen, der Clerisei ging der Bischof Rugieri da Casole, die Neun vom hohen Rath, die Beamten der Commune voran, und das Volk folgte mit Fackeln in den Händen; den Schluss der unterm Klange von Trompeten und Glocken dahinschreitenden Procession bildeten in ganz orientalischem Aufzug die Frauen und Kinder, und ohne Zweifel war der Künstler mitten darunter und nahm den begeisterten Zuruf der Menge behaglich entgegen. Fünfzig Jahre zuvor hatte dasselbe leichtlebige Stadtvolk dem Jungfrauenbilde am Hochaltar des Domes die Siegestrophäen der Schlacht von Monte-Aperto dargebracht und seine frommen Dankspenden zu den Füssen der Madonna delle Grazie niedergelegt. Jetzt war jener Sieg vergessen, die sogenannte „grossäugige" Madonna, deren Beistand man ihn verdankte, abgenommen und an einen geringeren Platz gestellt,[13] und der Held des Tages war Duccio. Verdient hatte er die Ehre.

Auf einer Fläche von 14 Fuss Breite und 7 Fuss Höhe stellte er die Jungfrau mit dem Kinde thronend dar; Maria trägt rothe golddurchwirkte Tunika und blauen Mantel, Jesus einen Schleier und Damasttunika, ebenfalls mit Goldverzierung;[14] der geräumige Thronsessel ist reichlich mit Tapeten und Ornamenten ausstaffirt und auf der dreieckigen Rücklehne ruhen 4 Engel, den Kopf in die Hand gestützt. Zwei andere zu jeder Seite halten die Armlehne mit den Händen und eine Doppelreihe von je 6 bildet rechts und links die himmlische Schutzwache. Vor ihnen stehen links Johannes der Evangelist, Paulus, Katharina, rechts Johannes der Täufer, Petrus und Dom zu Siena.

[12] Vgl. die Croniche Sanesi del Buondone e Bisdomini bei Della Valle, Lett. Sen. II, 68, wonach sich die Gesammtkosten des Bildes auf 3000 flor., also ungefähr 7000 Thaler beliefen.

[13] Der anonyme Chronist (s. Doc. Sen. I, 169), welcher die Feierlichkeit beschreibt, berichtet dazu, dass die Madonna von Montaperto oder „degli occhi grosse" am Altar des heil. Bonifazius im Dome ihren Platz fand. Vgl. auch Della Valle, Lett. Sen. II, 67.

[14] Ghiberti sagt seltsamer Weise (Comment. b. Vas. XXVII), das Bild stelle die Krönung Maria's vor, welchen Irrthum Vasari wiederholt, der überdiess gesteht, er habe das Altarstück Duccio's nicht auffinden können (II, 166).

Agnes, und noch weiter vorn in Anbetung der „Majestät" Maria's knieen die vier Bischöfe Savinus und Ansanus, Crescentius und Viktor, die Schutzpatrone der Stadt. Die $1\frac{1}{2}$ Fuss hohe Predelle ist durch 12 Rahmenstreifen mit den Aposteln eingetheilt. Auf dem sechseckigen Sockel des Thrones ist zu lesen:

MATER . SANCTA . DEI . SIS . CAVSSA . SENIS . REQVIEI .
SIS . DVCIO . VITA . TE . QVIA . PINXIT . ITA .

Das Bild war aber von beiden Seiten zu sehen; die Rückwand[15] theilte Duccio in 28 Felder ein, von denen er zwei in eins zusammengezogene Abtheilungen den beiden Hauptscenen der Leidensgeschichte Christi widmete. Von links ausgehend, wo auf einer Tafel doppelt so hoch als die nächste der Einzug Christi in Jerusalem gemalt ist, schildert er die ganze heilige Tragödie bis zur Begegnung in Emaus, mit der auf doppelter Fläche gemalten Kreuzigung in der Mitte der obersten Reihe.[16] Die Predelle bietet 18 Vorgänge aus der Geschichte des Heilands vor und nach seinem irdischen Leben. — Als das Altarbild i. J. 1506—7 unter der Regierung Pandolfo Petrucci's quer durch getheilt[17] und die Majestät vom Hochaltar weg an eins der Enden des Querschiffes gebracht wurde, erhielten die 26 Bilder der Rückseite ihren Platz am gegenüberliegenden Ende.[18]

[15] Es ist nicht gewiss, ob sie zu gleicher Zeit mit der Vorderseite fertig wurde. Letztere, die „Majestät", ward nachweislich im Juni in den Dom übergetragen; wir haben noch den Rechnungsvermerk über 12 Liv. 10 Soldi, welche für Trompeter und Fackeln ausgegeben wurden (s. Doc. Sen. I, 169); aber aus dem Protokoll einer Sitzung der „Nove" in Siena am 28. Nov. 1310 geht hervor, dass das Altarbild damals noch nicht völlig fertig gewesen ist, und ein Separatconto ohne Zeitangabe nimmt Bezug auf die Bezahlung der 38 Tafeln auf der Rückseite des Bildes, die zu $2\frac{1}{2}$ Goldgulden das Stück angesetzt waren (ibid. I, 170 u. 175).

[16] Die in willkürlich wechselnder Reihenfolge angebrachten Gegenstände sind: neben dem Einzug in Jerusalem von unten nach oben gezählt: letztes Abendmahl, Rede zu den Aposteln, Christus in Gethsemane, Petrus und die Magd, Christus vor Gericht in 2 Scenen; darüber: Fusswaschung, Judas verkauft den Herrn, der Judaskuss mit Petrus und Malchus, Christus vor Pilatus, Verhöhnung Christi und Verleugnung durch Petrus, Christus gebunden vor den Juden; dritte Reihe nach oben: Christus vor Herodes, Dornenkrönung, Pilatus wäscht sich die Hände, (darüber wieder): Verurtheilung, Geisselung, Zug nach Golgatha, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz, (darüber): Grablegung, (wieder unten): Christus in der Vorhölle, (darüber): die Marien am Grabe, Noli me tangere, Erscheinung in Emaus.

[17] Della Valle, Lett. Sen. III, 10.

[18] Die Apostel der einen Predelle sind oberhalb der Majestät dicht aneinander angebracht, sodass 2 der mittleren verdeckt werden; die beiden nächsten links und rechts haben durch den vortretenden Aufsatz der Mitteltafel dreieckige Form bekommen. Die Predelle der Rückwand ist auseinandergenommen; die 18 Stücke hängen einzeln in der Sakristei des Doms; es sind: die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Aegypten (diese beiden letzteren von grösserem Format als die übrigen), der Kindermord, Christus als Knabe im Tempel, Christus den Aposteln erscheinend, seine Predigt vor ihnen, Unglaube des Thomas, die Hochzeit zu Kana, der wunderbare Fischzug, Christus' Rede beim letzten Abendmahl, die Herabkunft des heil. Geistes, Maria mit Petrus und den

Dieses zum grösseren Theile gut erhaltene Altarwerk hat für Duccio dieselbe Bedeutung wie die Scrovegni-Kapelle in Padua für Giotto. Hier ist die Summe der bisherigen Kunstleistung gezogen, soweit sie Siena berührte, und eine Grundlage gegeben, welche von den Nachfolgenden schwer überschritten werden konnte und an der sie in der That unablässig und mit derselben doppelsinnigen Treue festhielten, welche die Giottisten ihrem Meister gegenüber beobachteten.

Bei Anordnung der Hauptgruppe, in der überragenden Statur der thronenden Himmelskönigin mit dem dreifachen Kranze von Engeln und Heiligen, bewahrte Duccio die einmal für kanonisch geltende Compositionsform; aber in der regelmässigen Gestalt und den wohlgefälligen Körperverhältnissen seiner Madonna überholt er bereits die Leistungen seiner Vorgänger.[19] Der Faltenwurf des Mantels ist einfach und geschmackvoll, die Art, wie sie das Kind trägt, leicht und anmuthend, das Christusgesicht selbst regelmässig, weich und wohlgenährt, die Stirn stark, die Locken geringelt, die Geberde des Knaben von natürlicher Kindlichkeit. Der kleine Mund und der Blick sind frei von dem erschreckenden oder starren Ausdruck früherer sienesischer Gemälde, und die Gruppe hat überhaupt trotz ihres officiellen Prädikates weit mehr Anmuth als majestätische Feierlichkeit; hierin prägt sich gleich bei den ersten Anfängen dieser Schule ihr vorwiegender Charakter aus. Daneben hat Duccio bei den Gestalten des Petrus und Paulus die muskulösen Formen, die verhältnissmässig starken Köpfe, die runden Augen voll strenger Würde, die scharf gezeichneten Züge, das volle gewundene Haupt- und Barthaar aus der alten Bildungsweise herübergenommen; dasselbe gilt von der Figur des Täufers, nur dass auch hier schon die wilde Herbigkeit der Züge begegnet. Verständnissvoller als bisher sind Durchbildung des Aktes und Zeichnung der Gliedmaassen bei sämmtlichen Predellengestalten,

Aposteln, Maria ihren bevorstehenden Tod verkündend, Maria von den Aposteln zu Grabe getragen, Christus die Seele seiner Mutter empfangend, umgeben von den trauernden Aposteln und Joseph, Bestattung der Jungfrau.

[19] Von dem Reiz ist einiges infolge der Abreibung der Farbe in den Fleischtönen verloren gegangen, und Retouchen in Oel sind nicht nur im Körper des Bildes, sondern auch an den Umrissen gemacht.

an denen die Neigung zur Kleinheit der Extremitäten auffällt.[20] — Durchgehends gebührt den Frauengestalten der Vorzug; Geberden und Verhältnisse sind wahrer und richtiger aufgefasst, als bei den Männern. Trotz der Adlerprofile spricht weibliche Scheu, sanfte Empfindung, Hingebung mehr noch als Grazie aus ihren schmalen länglichen Gesichtern, das Arrangement fliessender Gewandung um Leib und Haupt, die nichts Eckiges an sich hat, steigert die Wohlgefälligkeit des Ganzen. Bei den Engelgestalten ferner zeigt sich an den grossen ovalen Köpfen mit zurückgekämmtem Haar, das aufgebunden ist und die Locken in Fülle den zierlichen Nacken entlang gleiten lässt, sowie an den schmalen Händen und zarten Fingern Duccio's Vorliebe für altherkömmliche Typen, doch auch sie haben durch Weichheit der Züge und Milde des Ausdrucks Vervollkommnung erfahren; besonders reizend sind die, welche ihre Köpfe so vertraulich auf die Thronlehne der Himmelskönigin legen.

Auf diese Weise ist frische Empfindung in die alten Modelle gegossen, vielfach eine neue Charakteristik erreicht und in den minder glücklichen Partien wenigstens gleiches Streben ausgedrückt.[21] Aufgezeichnet sind die Figuren mit einer Bestimmtheit und einer Sorgfalt für die Einzelheiten, die einem Niederländer Ehre machen würde, und die ausgesuchte Zierlichkeit der Ornamente und Stickereien[22] loben nicht blos den Geschmack und die Geduld des Malers, sondern auch seine weise Wahl der Materialien. Dank der äusserst mühevollen Vertreibung und Abrundung der Töne hat das Colorit Kraft und leuchtenden Schimmer, indess bleibt die gewöhnliche Wirkung der graugrünen Untermalung nicht aus, welche durch Lichter und Lasuren durchscheinend die allgemeine Farbenharmonie beeinträchtigt. Dadurch entsteht allerdings eine gewisse Flachheit, umsomehr, weil die Licht- und Schattenflächen ziemlich auseinanderfallen.[23] Immerhin offenbart sich in

[20] z. B. bei Petrus und Paulus und den andern Aposteln (Halbfiguren) der Predelle.

[21] Die schwächsten und hagersten Figuren des Hauptbildes sind die 4 knieenden Schutzheiligen von Siena.

[22] Das Kleid Maria's hat deren ebenso wie sie bei Cimabue und anderen zeitgenössischen Malern üblich sind.

[23] Die Tafel ist in 7 Stücke zersprungen und längs der Nähte übermalt; bei einigen Köpfen sind die Fleischtöne abge-

der Farbe bereits die Hauptstärke der von Duccio begründeten Schule; diess und die Verschiedenartigkeit in der Behandlung der Männer- und Frauengestalten sowie die bei allem Geschmack doch überreichlich angebrachten Zierathe bilden die vorwiegenden und bleibenden Merkmale.

Die 26 Darstellungen, welche ursprünglich die Rückwand der Maestà füllten, haben so klaren und kräftig lebensvollen Ausdruck, dass sie der Fähigkeit des Meisters das herrlichste Zeugniss ausstellen; er würde das Höchste erreicht haben, hätte er sich in Composition, Bewegung und Formgebung der geschilderten Persönlichkeiten von der eigenthümlichen Erregtheit der alterthümlichen Kunstweise frei machen können. Aber die einfache und in sich übereinstimmende Grösse lag nicht im Bereiche seines Genius; denn wie bei Allen, die ihm vorausgingen und folgten, war auch in Duccio die eigene Eingebung nicht selbständig genug, um es der maassvollen Würde der Florentiner gleich zu thun. Was er uns bietet, findet sich typisch vorgebildet in den Manuskripten bis zum 12. Jahrh.,[24] in den Nebenhistorien, welche den frühesten Darstellungen der Kreuzigung zur Folie dienen, dann in den herrlichen Mosaiken von Monreale oder an den Bronzethüren zu Ravello und S. Raineri zu Pisa; gerade an dem, was die Florentiner umgestalten und vervollkommnen, hält die sienesische Schule fest. Duccio's Composition „Christus am Oelberg" zeigt dieselbe compakte Apostelgruppe wie die in Monreale, von der sie im Wesentlichen nur durch den Grad der Geberden abweicht; sein „Christus in der Vorhölle" ist durchaus das Bild mit der überragenden Gestalt des Heilands, der auf den niedergeworfenen Lucifer tretend mit Kreuz und Fahne triumphirt, wie ihn das Exultet der Barberinibibliothek und das Manuskript der Minerva aus dem 12. Jahrh. wiedergeben, wo er die Sünder hervorzieht und die Höllenpforten zerbrochen am Boden liegen; die Abweichung besteht lediglich

rieben, so bei Savinus, Maria, dem Christuskind und etlichen Engeln; auch mehrere Gewänder, wie der Mantel der Madonna u. a., sind beschädigt.

[24] So z. B. in dem Manuskript des Menologio (N. 1613 im Vatikan) und in dem Exultet der Barberini-Bibl., das in der Technik den sienesischen Arbeiten entspricht. Vgl. Band I, Cap. II u. V.

in der Ausführung und dem Naturverständniss der Köpfe. Sein „Noli me tangere“ ferner, in welchem der Auferstandene mit dreifachem Kreuz und Fahne hochaufgerichtet und riesengross gleich dem Bilde der Gefangennehmung in der Oberkirche zu Assisi erscheint, hat an eigenthümlichem Verdienst nur den neuen Anlauf zu entschlossener Handlung aufzuweisen; in der Magdalena, die mehr Schmerz als Sehnsucht ausdrückt, ist die Heftigkeit der alten Bildung noch bewahrt, und man darf nicht vergessen, dass Duccio die typische Formgebung dieser alten Vorbilder, wie z. B. des Barberini-Exultets, zu einer Zeit wieder aufnahm, als die Pilger zu Assisi schon die abgeklärten Erfindungen Giotto's betrachteten. — Das Schönste, was die Vorzeit an Typus, Formgebung und Geberdensprache geleistet hatte, war die Darstellung der Marien am Grabe. Hier konnte Duccio in der That sich bei der Copie begnügen und er that es, indem er den Engel auf der abgehobenen Grabplatte sitzen und mit deutender Hand die Frage der Frauen beantworten lässt, wohin der Meister gegangen, während sie dramatisch bewegt und in fast orchestischem Gleichtritt innehaltend staunen, ohne Frage eine mächtig ergreifende Darstellung von plastischer Wucht; zu ihrer Würdigung aber gehört der Hinweis auf die Kruzifixe in S. Marta zu Pisa und Lucca und in der Oberkirche zu Assisi, welche die Muster dazu bieten. An die Maler von S. Marta, die Erzgiesser von Ravello und die Bildhauer von Pisa und Lucca wird man aufs neue bei der Anordnung der „Abnahme vom Kreuz“ erinnert, deren starke ausdrucksvolle Erregtheit Duccio mit Recht bei einem Gegenstande nachahmte, den die Giottisten merkwürdiger Weise bis auf Antonio Veniziano ganz vernachlässigt haben,[25] während sie ihrerseits die Darstellung der Pietà mit Vorliebe behandeln, die dafür bei den Sienesen unbeachtet bleibt. Adel in Typus und Charakter sind nicht eben hervorragend in diesem Christuskörper, dem Duccio Züge des Leidens gegeben hat; wenn er auch Verständniss der anatomischen Formen offenbart, bleibt er doch der Vergeistigung, die Giotto auszeichnet, fern und be-

[25] Vgl. Band I, Cap. V. II. u. IV.

Zu B. II. S. 218.



Die Marien am Grabe. Aus Duccio's „Majestät“, Dombild in Siena.

schränkt sich auf Nachbildung des natürlichen Fleisches und Knochenbaues bei ziemlich ungestümer Haltung. Ganz ähnliche Züge zeigt seine „Grablegung"; hier jedoch ist die naturwahre Leidenschaftlichkeit der Mutter, die den Sohn zum letzten Mal in ihre Arme schliesst, mit ungewöhnlicher Innigkeit wiedergegeben. In der Magdalena dagegen mit ihren himmelwärts gestreckten Armen haben wir das genaue Gegenbild florentinischer Erfindung, wie sie Giotto's Kreuzigung in der Unterkirche zu Assisi oder seine Pietà in der Scrovegni-Kapelle zu Padua bezeichnet. Jene Gestalt allein schon macht deutlich, dass Duccio vorwiegend auf Naturstudium gerichtet war, dass ihm Leibesenergie über maassvolle Empfindung ging und religiöse Weihe Nebensache war. Bildformeln einer vergangenen Zeit, treu bewahrt in ihrem alten Gewande, aber an der Natur berichtigt: darin erschöpft sich sein Wollen und Vermögen. — Sehr klar spricht sich dieses Streben in einer schönen Composition aus, welche dramatische Anordnung mit realistischer Handlung und grossem Studium der Wirklichkeit in der Durchbildung der körperlichen Einzelheiten verbindet. Inmitten einer Gruppe sehen wir Petrus sitzen, wie er die Sohlen seiner Füsse am Feuer wärmt, links ein Weib, das mit verächtlicher Deutlichkeit auf ihn hinweist, sodass er zusammenschrickt und offenbar ihre Bezichtigungen halblaut abweist.

Den Beginn des Passionscyklus bildet der „Einzug in Jerusalem", eine der natürlichen Vorstellung zuwider überhöhte Doppeltafel und zwar am unteren Ende links; in der Aufschichtung seiner Figurengruppen, Nebenepisoden und Architekturstaffage ist das Bild treue Nachahmung dieses altheiligen Süjets, dem Colorit und der Ausführung nach eine geschmackvolle Miniatur. Das Schlussbild von gleicher Form, aber im Mittelpunkte des Altarstückes angebracht, die Kreuzigung, bietet wieder interessante Vergleichspunkte mit Giotto dar. Hier erkennt man sofort den Gegensatz des Naturells beider Künstler. Der Crucifixus Duccio's ist freilich nicht die Karikatur, die wir bei Deodato Orlandi und anderen Zeitgenossen finden, aber die gewählte Formgebung des Florentiners geht ihm nichtsdestoweniger ab. Nach rückwärts gekrümmt hängt der lange in Statur und Bewegung schlecht er-

fundene Körper vom Kreuze herab; in dem durch Qual und Entsagung gealterten Gesicht spiegelt sich das Leiden ziemlich drastisch ab, die hohe Stirn ist krampfhaft zusammengezogen und durch Anschwellung des Fleisches entstellt, das Haar starrt verwildert um den Kopf. Der ganze Leib, hager und abgezehrt wie er ist, verräth die Anstrengung, die Anatomie des Nackten deutlich zu machen, und infolge dessen sind die einzelnen Theile zum Schaden des Gesammteindruckes ausgewirkt. Da aber die übrigen Figuren mehr oder weniger dieselben Fehler theilen, so hat das Ganze wenigstens Einheit. Die 14 Engel, welche die Spitze des Kreuzes wie ein Vogelschwarm umkreisen, sind in der Leidenschaftlichkeit gehalten, welche schon in den ältesten Vorbildern bei diesem Gegenstande nicht fehlt; und dieser ausgeprägte Zug erstreckt sich nicht blos auf die Geberden, sondern auch auf die Gesichter. Die Behandlung des Aktes bei den Schächern ist von der des Heilandes nicht zu unterscheiden, aber die grosse Kraftäusserung und Naturwahrheit gereicht dem Künstler immerhin zum Lobe. Die mitleidende Zeugenschaft unten am Kreuze theilt sich in zwei etwas theatralisch zusammengestellte Gruppen: auf der einen Seite sinkt Maria, eine lange magere Gestalt, rücklings in die Arme der heiligen Genossinnen, im Fallen nach Johannes fassend; gegenüber ein Trupp Soldaten, vorn Priester und Volk.

Die achtzehn Tafeln der Predelle fügen keine neuen Gesichtspunkte hinzu. Auch hier bewährt Duccio die Ueberlegenheit seiner Energie und seines Könnens über alle Kunstgenossen neben ihm, aber schöpferischer Genius tritt uns hier ebensowenig in der Erfindung wie in der Technik entgegen, die er mit Cimabue und Deodato gemein hat. Handfertiger als jener hat er das Verdienst, seiner Vaterstadt eine Coloristenschule gegeben zu haben und als Giotto und Cimabue Siena's in Einer Gestalt ist er der dramatischeste Künstler seiner Stadt, an Kraft des Ausdrucks nur von den Lorenzetti, an Grazie nur von Simone übertroffen.

Mit dem Jahre 1320 verschwindet Duccio's Spur.[26] Die sie-

[26] Della Valle, Lett. Sen. II, 69 und die Herausgeber des Vasari (II, 168) versetzen den letzten Bericht über ihn in das Jahr 1339 und fügen hinzu, Duccio habe zwei Söhne gehabt Namens Galgano und Ambrogio; diess ist jedoch offenbar

nesischen Geschichtschreiber erwähnen ein Bild von ihm in S. Donato zu Siena, welches die Madonna mit dem Kinde darstellte und die Inschrift „Duccius Boninsegne de Senis" geführt haben soll. Ueber das Werk, das jetzt verschwunden ist, lässt sich keine Gewissheit mehr geben. Nachweislich nicht von ihm ist der vielgerühmte niellirte Fussboden im Dom;[27] dagegen besass man ein werthvolles Denkmal seiner Hand in dem kleinen Altarbilde der Kreuzigung mit Geisselung und Grablegung als Flügelstücken in der Brüderschaft der Madonna unter dem Hospital von Siena, das im Geist der Auffassung, in Erfindung, Composition und Formgebung dem grossen Dombilde nahe stand; doch ist diess Musterstück leider ganz kürzlich[28] weggerückt, die Mitteltafel neu vergoldet und das Ganze dergestalt aufgefrischt, dass es allen Werth verloren hat.

Unter den Bildern, welche die Gallerie in Siena nach Duccio nennt, ist das eine zwar beschädigt und entfärbt, repräsentirt aber doch noch seine Manier, und auch ein zweites (Nr. 27) trägt Geist und Behandlungsweise des Meisters an sich.

Jenes (N. 28) ist ein Triptychon, das nicht zum Zusammenklappen bestimmt war: man sieht die thronende Maria von Petrus und Paulus umgeben das Kind auf dem Schoosse haltend, welches Blumen trägt. Zwei Engel sind der Madonna zunächst an die Seite gestellt. Die Predelle enthält 8 Brustbilder von Heiligen. Oberhalb ist die Krönung der Jungfrau angebracht, Engel legen die Köpfe auf ihren Thron und Heilige stehen ringsum; in den Giebelfeldern die Verkündigung zwischen der Geburt Christi, der Geisselung, Kreuzschleppung, Kreuzabnahme und Grablegung. — Gall. zu Siena.

Auf dem aus Halbfiguren bestehenden Bilde N. 27 rafft das Christuskind im Arme Maria's die Enden seines Kleidchens auf; rechts befinden sich Paulus und Augustin, links Petrus und Dominikus, oben der segnende Heiland mit 4 Engeln.

ein Irrthum, sonst würde es Milanesi in seinen Doc. dell' arte Sen. erwähnt haben, der (I, 168) über das Jahr 1320 hinaus keine Lebensnachrichten über den Künstler kennt.

[27] Vgl. darüber Rumohr's Forschungen II, S. 1 u. 33, wo die urkundlichen Notizen über das Pavimento und seine „storia a trapano rienpita di stucho" gegeben sind, sowie Milanesi Doc. Sen. I, 176. Dass auch die Zeichnung zur Loggia von S. Paolo in Siena nicht von ihm herrührt, besagen Doc. Sen. II, 93.

[28] Im October 1860.

Die Christusgestalt im Mittelgiebel des letztgenannten Bildes entspricht in Form und Charakter der Heilandsfigur eines stilgleichen vielgliedrigen Altarstückes, das jetzt in der Kapelle rechts vom Portal im Hospitale zu Siena aufbewahrt ist.[29] Dasselbe trägt am untern Saume der Mitteltafel die Inschrift: „Del tempo di Matteo di Giovanni". Das hier offenbar beabsichtigte Falsifikat wird Niemanden täuschen, der echte Bilder Duccio's damit vergleicht und sich vollends erinnert, dass Matteo di Giovanni zwischen 1420 und 95 lebte.

Hat Duccio wirklich in Pisa, Lucca und Pistoia Bilder hinterlassen,[30] so sind dieselben untergegangen; dasjenige, welches Tolomei erwähnt,[31] und die andern, die dort noch gezeigt werden, sind untergeschoben.[32]

London. Eine der schönsten Arbeiten Duccio's und nur dem Dombilde in Siena nachstehend ist dagegen die durch Ausstellung in Manchester bekannte Kreuzigung mit Maria und dem Kinde nebst Seitenepisoden in der Sammlung des weiland Prinzgemahls Albert von England. Wichtig als treffliches Specimen eines seltenen Meisters ist ferner die kleine Kreuzigung, ehemals in der Sammlung Bammeville.[33]

Versch. Tafelbilder. Es ist eine Composition von ungefähr 20 ausgezeichnet erhaltenen Figuren, welche alle Eigenthümlichkeiten Duccio's vereinigt und an Simone's Stil anklingt, wie er z. B. in dem Bilde der Antwerpener Gallerie (N. 3) vertreten ist.

[29] In dem Mittelstück, über welches ein Bogen geschlagen ist, thront Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem Evangelisten und Agnes, Johannes dem Täufer und Maria Magdalena, je in einem besondern Raume, welcher tiefer steht als der der Hauptgruppe. Der obere Streifen aller Tafeln ist in zwei Hälften getheilt, welche enthalten: (Mitteltafel) Moses mit entblösstem Haupt und David mit der Krone, rechts: Jeremias, Jesaias, Daniel und Maleachi, links: Joseph, Jakob, Japhet und Abraham. Das Ganze hat sehr gelitten.

[30] Vas. II, 167.

[31] Guida di Pistoia, 84.

[32] Es sind 3 lebensgrosse Figuren der Heiligen Johannes Baptista, Jakobus und Antonius Abbas in der Akad. zu Pisa, und ein anderes Stück desselben Altarbildes im Kapitelsaale des Doms, welches den Kampf Michaels mit dem Drachen, einen Bischof und den heil. Rainer darstellt und die Inschrift trägt: „Opus Duccii Boninsegne filii Senensis ante ann. MCCCLVII confectum." Keins dieser Stücke rührt vom Meister her, doch hat die Malerei einige Verwandtschaft mit Lorenzo di Niccolò Gerini.

[33] Nachher in der Sammlung weiland Mr. Bromley's, bei deren Veräusserung das Bild von Mr. Anthony für 250 Guineen gekauft wurde.

Als ein Bruchstück des Meisters muss ferner der gekreuzigte Christus mit Maria und Johannes und 2 Engeln in dem Theilstück (Aufsatz) genannt werden, welcher mit einem in der Manier der Bicci gemalten Bilde verbunden im Besitz des H. Lombardi in Florenz ist. Die Kreuzigung bildet die Mitteltafel, der linke Flügel enthält in zwei Reihen die Verkündigung und die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen 4 Engeln, der rechte den heiligen Franz, wie er die Wundmale empfängt, und darunter auf gemeinschaftlichem Thron Maria und Christus, letzterer Segen spendend von einem Engelchor umgeben. Florenz.

Interessant ist auch das Bild Duccio's, welches aus Pisa und durch die florentinische Sammlung Lombardi und Baldi in die Nationalgallerie zu London gekommen ist (Nr. 566), eine Madonna mit dem Kinde zwischen Dominikus und Katharina, oberhalb David und 6 Propheten. Echt sind ausserdem noch die „Predigt des Täufers" und die Apostel Petrus und Paulus, welche der Sammlung Ramboux in Köln angehörten.[34] — London.

Zeitgenosse Duccio's und gleich ihm ein Patriarch der sienesischen Schule, aber auch ebensowenig durch urkundliche Zeugnisse legitimirt, ist Ugolino. Die Angaben seines Todesjahres bei Vasari (1349) und bei Baldinucci (1339)[35] sind gleich werthlos. Erwiesen ist nur, dass ein Ugolino, Sohn des Guarnieri und Neffe Guido Graziani's, im Jahre 1317 in Siena gelebt hat;[36] aber eine andere Nachricht verewigt daneben einen unbekannten Meister v. J. 1324 Namens Ugolino di Pietro[37] und ausserdem wird noch

[34] N. 68—70. Dagegen sind N. 66 (Jakobus und Johannes der Täufer) sowie N. 67 (Magdalena und Dominikus), fälschlich als Duccio's bezeichnet, vielleicht von der Hand des Nikolaus Segna. — Die in Manchester (unter N. 11) als Bild Duccio's ausgestellte, der Christchurch in Oxford angehörige Madonna mit Franciskus, Clara, Benedikt, Joh. d. Täufer und Bernardino (in Halbfiguren) weist der Technik nach auf Sano di Pietro von Siena hin. — Della Valle (Lett. Sen. II, 75) erwähnt noch eine Jungfrau mit dem Kinde, das einen Vogel in der Hand hielt, umgeben von 8 Engeln und den Heiligen Nikolaus, Gregor, Agnes und Katharina sowie etlichen Nebendarstellungen im Kloster der Mona Agnesa zu Siena und eine zweite Madonna, deren Kind ebenfalls einen Vogel in der Hand trug, in der Retrosagrestia oder dem Coro d'inverno in S. Francesco daselbst. Aber diese Bilder, die jetzt nicht mehr zu finden sind, hatten keine Signatur und Della Valle's Zeugniss reicht allerdings nicht aus, den Mangel ausdrücklicher Beglaubigung zu ersetzen. — Die bei Morrona, Pisa ill. II, 232 angegebene Madonna Duccio's ist nicht zu identificiren.

[35] Vas. II, 22. Baldinucci, Opera IV, 125.

[36] Vgl. G. Milanesi, Della vera età di Guido.

[37] Vas. II, 20, Anm.

die Existenz eines Goldschmieds Ugolino Veri in den sienesischen Urkunden der Jahre 1329—57 wiederholt erhärtet.[38] Dieser letztere ist sicherlich nicht der Künstler, dessen Leben Vasari beschreibt, und die Conjektur Gaetano Milanesi's, dass sich die Biographie auf Ugolino Guarnieri beziehe, ist nicht stichhaltig. Im Gegentheil wir haben, so seltsam es scheint, die Spur eines Malers, der dem alterthümlichen Stile Duccio's bis zur Uebertreibung folgt, gar nicht vorwiegend in Siena zu suchen. Vielmehr ist Florenz das hauptsächliche Thätigkeitsfeld Ugolino's, und das einzige inschriftlich beglaubigte Bild von ihm hatte den Ehrenplatz in S. Croce; eine gute Zahl Arbeiten, die seine Manier an sich tragen, sind ausserdem noch dort erhalten. — Während seines Aufenthalts in Florenz wurde Ugolino von den Franciskanern zu S. Croce beauftragt, das Bild für den Hochaltar ihrer Kirche zu malen, und da der Bau derselben erst 1294 von Arnolfo begonnen worden ist, so haben wir dieses Werk in eine etwas spätere Zeit zu setzen. Da man ferner Grund hat anzunehmen, dass Ugolino eine Madonna am Pfeiler in Orsanmichele[39] malte, als Arnolfo i. J. 1284 diesen Bau aufführte, und die angeblichen Mirakel dieser Mutter Gottes i. J. 1291 stattfanden, so lässt sich die Zeit, in der Ugolino in Florenz thätig war, ungefähr feststellen.

(Altarbild für S. Croce.) Ugolino's Altarbild in S. Croce war in seiner ursprünglichen Gestalt ein echt sienesisches Werk: im Mittelfelde Maria mit dem Kinde thronend zwischen 6 Heiligen in halben Gestalten; darüber 6 Tafeln mit je 2 Aposteln und Giebelstücke je mit einer Halbfigur eines Heiligen. In der Predelle wieder die Madonna mit Christus, eingeschlossen von Nebendarstellungen, welche das letzte Abendmahl, die Gefangennehmung, die Geisselung, Kreuzschleppung, Abnahme vom Kreuz und Bestattung enthielten. Die Unterschrift lautete: „VGOLINO · DE · SENIS · ME · PINXIT."

Der Unbill, welche so viele Altarstücke jener Zeit traf, ist auch Ugolino's Bild in S. Croce nicht entgangen; von seinem ursprünglichen Standort verstossen blieb es Jahrhunderte lang verwahrlost im Dormitorium des Klosters stehen, wo es Della

[38] Doc. Sen. I, 35, 210, 213.

[39] Nicht die, welche gegenwärtig dort hängt.

Valle sah,[40] und kam zuletzt, um den Preis des Rahmens verkauft, bruchstückweise in die Sammlung Ottley. Drei Tafeln mit Apostelpaaren, 2 einzelne Heiligenfiguren und 6 Stücke der Predelle ausser dem Madonnenbild, welches die Mitte derselben einnahm, gelangten in den Besitz Rev. John Fuller Russell's bei Enfield;[41] zwei Halbfiguren (Andreas und Bartholomäus, etwas durch Abreibung beschädigt) aus der Oberleiste des Altarbildes endlich befanden sich in weiland Mr. Davenport Bromley's Sammlung zu Wootton. In diesen Stücken nun begegnet uns dieselbe Farbe und Technik wie in Bildern Duccio's, Simone's und anderer Sienesen; die Gestalten sind lang und knochig, die Geberden noch ungestümer und übertriebener als bei Duccio.

Mit solchen beweiskräftigen Beispielen an der Hand lässt sich (Köln.) ein Tafelbild in der ehemaligen Sammlung Ramboux in Köln,[42] — Halbfiguren der Maria zwischen 4 Heiligen und dem segnenden Erlöser von 4 Engeln umgeben darüber — als Ugolino's Arbeit in Anspruch nehmen, ein Specimen, welches den Uebergang von Duccio zu Simone und den Lorenzetti verdeutlicht und im Tone minder harte Contraste zeigt als das vorerwähnte. Ferner haben wir in S. Maria ai Servi (oder della Concezione) ein Krucifix mit Concezione. Florenz. einem Christus von 7 Fuss hoher Statur und einem betenden Mönch am Fusse des Kreuzes, welches dem Stefano Sassetta, einem Maler des 15. Jahrhunderts, zugeschrieben wird. Im Handwerk ähnelt das Bild allerdings seiner Manier, aber die Arbeit hat den Anschein grösseren Alters und repräsentirt den Stil, den wir bei Ugolino wahrnehmen.[43] Sein Werk wird auch die Uebermalung der Köpfe an Guido's Maria mit dem Kinde in S. Domenico zu Siena sein, wenigstens kommt die Technik dieser Reparaturen

[40] Lett. Sen. II, 202.

[41] Sie waren auf der Ausstellung in Manchester.

[42] N. 31—37.

[43] Hierher gehört auch der gekreuzigte Christus in der Gall. der sch. K. zu Siena (N. 42), umgeben von Maria und Johannes mit Magdalena, welche den Kreuzstamm umfasst; letztere Figur ist ganz, an den übrigen die Gewänder übermalt. Dann die Kreuzigung in der Gall. des Louvre (N. 212, der Schule Giotto's zugeschrieben), die gewöhnliche Darstellung mit Johannes an der einen und der ohnmächtig in die Arme der Frauen sinkenden Maria an der andern Seite.

S. Croce. Florenz. seinem Stile näher als dem des Duccio. Hierher gehört dann noch das beschädigte Altarstück von sienesischer Form in der Sakristei zu S. Croce in Florenz, welches die Madonna mit dem Kinde in trono zwischen vier Heiligen, in den Spitzgiebeln und in der Predelle Christus (in letzterer das Ecce Homo), beide Male ebenfalls mit Heiligen darstellt.[44]

Orsanmichele. Florenz. Eigenthümlichkeiten des ausgehenden Trecento und Anklänge ans Sienesische hat ferner die colossale Madonna im Tabernakel zu Orsanmichele — sie trägt den Knaben auf dem Knie, welcher sie liebkost und einen Vogel in der Hand hält, und ist von 8 Engeln umgeben, von denen 2 im Vordergrunde Weihrauchfässer schwingen —, aber wir vermuthen hier weit eher Lorenzo Monaco als Ugolino. Dabei muss allerdings bemerkt werden, dass Vasari die Madonna Ugolino's in Orsanmichele nicht als Tafelbild bezeichnet, sondern nur sagt, er habe sie an einem Pfeiler gemalt, eine Angabe, die durch Villani's Zeugniss bestärkt wird und sich wol auf das wunderthätige Bild der Loggia bezieht, welches mit dem jetzt in Orsanmichele befindlichen nicht identisch ist.[45] — Akad. d. K. Florenz. Die Krönung der Jungfrau mit der gewöhnlichen Umgebung von Engelchören und Seligen, welche in der Akad. d. Künste zu Florenz unter Ugolino's Namen steht und für das Original gilt, als dessen ursprünglichen Standort Vasari den Hochaltar in S. Maria Novella angibt,[46] gehört dem Stile nach einem untergeordneten Maler aus der Zeit Agnolo Gaddi's an.[47] —

[44] Von den 4 Heiligen zu Maria's Seite ist einer Johannes der Täufer, ein zweiter Franciskus, der die Stigmata zeigt. Der segnende Heiland im Giebel hat die Heiligen Antonius von Padua, Petrus und Paulus um sich, Engel schliessen die Reihe; das Ecce Homo ist von 4 Heiligen umgeben, unter denen sich S. Louis befindet.

[45] Vgl. Vas. II, 22 und den Commentar dazu. Die Stelle bei Giov. Villani ist lib. VII, sub a. 1292.

[46] Akad. d. K. N. 1. Saal der alten Gemälde. Vas. II, 21; er fügt hinzu, das Bild sei zu seiner Zeit in dem Kapitel aufgestellt gewesen, wo die spanische Nation alle Jahre ihre Hauptfeste feiere. Von dieser Stelle wurde es durch die Dominikaner verdrängt, wie deren Altarstück durch die Camaldulenser, um durch ein Gemälde Alessandro Allori's ersetzt zu werden.

[47] Das Bild des Gekreuzigten mit Magdalena und Johannes und 4 paarweis knieenden Mönchen zur Seite, welches Ugolino nach Vasari's Angabe (II, 22) für die Kapelle Ridolfo's de' Bardi in S. Croce gemalt haben soll, existirt dort nicht mehr.

Die dritte Grösse altsienesischer Schule, ebenfalls an den Typen der Vorzeit festhaltend und darum dem Ugolino verwandter als dem Simone oder den Lorenzetti, war Segna. Er soll i. J. 1305/6 eine Tafel für die Biccherna gemalt haben,[48] von welcher der Theil mit seiner Signatur — er umfasst in 4 Tafeln die Madonna, Johannes, Paulus und Bernhard — in die Gallerie zu Siena gelangt ist.[49] Die Figuren sind hager, in der Haltung der Jungfrau ein Anlauf zu Grazie, die Gewänder schön, doch die Fleischtöne von der Zeit sehr mitgenommen. Gallerie. Siena.

Besser vertreten wird der Meister durch die unbeachtet gebliebene „Majestät" mit dem üblichen Engelkranze um Lehne und Arme des Thrones und vier kleinen Donorengestalten im Vordergrund, welche die Kirche zu Castiglione Fiorentino unweit Arezzo besitzt. Das Bild hat die nämliche Form wie die Madonna Rucellai Cimabue's und seine andre Madonna im Louvre; die Inschrift, bisher durch den Falz eines schwarzen Rahmens bedeckt, lautet:

„HOC · OPVS · PINXIT · SEGNA · SENENSIS."

Das aufrechtstehende Christuskind zieht einen gelblichen Schleier zusammen, welcher das Haupt der Mutter bedeckt, und hält sich mit der linken Hand das eigene rothe Mäntelchen um den Hals. Formen und Körperverhältnisse der Jungfrau haben etwas Hoheitvolles und das ovale Gesicht mit breiter Stirn und spitzzulaufendem Kinn wird durch grosse, aber regelmässige Augen belebt. Scharfe und genaugezeichnete Linien umschliessen die Theile und setzen die Einzelheiten von einander ab, eine Falte verbindet die Brauen über der am Ende etwas eingedrückten Nase, der Kopf sitzt auf schön proportionirtem Halse. Die Hände mit ihren dünnen Fingern gehören zu den kleinen Merkmalen der Sienesen, die Daumen wachsen ohne deutliche Verbindung mit den übrigen Gliedern aus fleischigen Ballen hervor. Aeltliche Züge trotz der dicken Backen und schwellenden Lippen, hoher runder Schädel, starre Augen und runde Nase charakterisiren das Kind, dessen unbekleidete Körpertheile mangelhaftes Verständniss der Anatomie verrathen, die Zehen haben die unartikulirte Gestalt des Castiglione Fiorentino.

[48] Vas. II, 165, Anm.

[49] Gall. v. Siena Katal. N. 29. Die Tafeln rühren aus S. Salvatore della Berardenga bei Siena. Die Inschrift „SEGNA ME FECIT" steht auf dem Schwerte des Paulus.

15*

alten Stils, die breitfaltigen Gewänder sind reich mit Goldlinien durchzogen. Zwei Engel legen die Köpfe auf die Thronlehne[50] — jetzt ein stehender Zug bei den Sienesen — die andern, von denen sechs die Hauptgruppe umgeben, sind alt und hässlich, die grossen Augen weit offen, die Unterlippen überhängend, die Hälse mager und lang. An den äussersten Enden des Vordergrundes stehen (links) der heil. Gregor mit Diadem und Buch, eine schwache Figur mit eckigen Formen, und Johannes der Täufer, dessen Gesicht durch den vortretenden Unterkiefer entstellt ist, als Schutzheilige der vier knieenden Stifter, deren Namen angeschrieben sind: Mona Vanna links hinter ihrem Gatten Goro di Fino, Mona Miglia rechts hinter Fino di Bonajuncta. — Das Bild ist wohl erhalten, hat 9 F. 2 Z. Höhe bei 4 F. 9 Z. (engl. M.) Breite und zeigt, dass der Maler das technische Verfahren Ugolino's handhabte, dessen milde und glänzende Oberfläche ihm gleichfalls eigen ist.[51]

Cast. Fiorentino. Eine andere nicht reizlose Madonna in Segna's Manier findet sich oben an der Treppe, welche ins Kloster S. Francesco zu Castel Fiorentino führt. Hier ist jedoch in der Weise, wie die Jungfrau das Kind hält, indem sie die Hände zwischen seine Beine legt, etwas abgeschmackt Sonderbares, auch hat der Körper des Knaben übertrieben grosse Verhältnisse und schlechte Zeichnung. — S. Fiore. Arezzo. Die nämliche Hand zeigt sich an dem grossen Krucifix in der Abtei von S. Fiore zu Arezzo; die sternförmigen Tafeln an Fuss und Gipfel des Kreuzes hat es mit dem in S. M. ai Servi zu Siena gemein.

Das Bild Segna's, welches die Londoner Nationalgallerie besitzt, ist gut erhalten und stellt die Kreuzigung dar mit Maria und Johannes zur Seite.[52] Dagegen sind die beiden Tafeln der Gallerie zu Siena — die Heil. Ansanus und Galganus[53] — die angeblich 1314 für das Concistoro gemalt waren und im Palazzo pubblico ihre Stelle hatten, nicht so bezeichnend für seine Handweise wie andere unbeglaubigte Stücke.[54] —

[50] Der zur Linken ist fast völlig verlöscht, auch die beiden zunächst am Throne haben gelitten.

[51] Einige Stellen, wo der Firniss gewichen ist, sehen härter aus.

[52] N. 567, aus der sienesischen Sammlung Vanni stammend.

[53] N. 30 u. 31. Holz. H. 0,81, br. 0,41 M.

[54] In S. Francesco von Lucignano im Valdichiana ist ein Altar rechts vom Eingang mit einer Madonna und dem Kinde geschmückt, welche Segna's Charakter tragen.

Um mit der Produktionsweise der Ugolino und Segna als Gall. Siena. Gattung abzuschliessen, nennen wir ein Bild in der Gallerie zu Siena, ein Krucifix, das, freilich nachgedunkelt und beschädigt, in der allgemeinen Anordnung dem der Abtei von S. Fiore gleichkommt: oberhalb ist der Heiland segnend und an den Enden des Querbalkens Maria und Johannes angebracht. Es wird dem Masarello di Giglio zugeschrieben und ins Jahr 1305 gesetzt,[55] ist aber augenscheinlich jünger. Auch an der Madonna mit dem Kind in derselben Sammlung, welche man für ein ursprünglich i. J. 1249 gemaltes Werk dieses Giglio ausgeben will,[56] bestätigt die wohlbekannte Sucht der Vordatirung. Der Stil der Malerei weist ins 14. Jahrh. und zwar auf Zusammenhang mit Niccolò di Segna. Er ist Urheber eines ganz in derselben Weise mit Endtafeln arrangirten Krucifixes der Gallerie,[57] welches die Inschrift führt:

„NICHOLAVS · SEGNA · FECIT · HOC · OPVS · A · D · M · CCC · XLV."

Obgleich aus der Mitte des 14. Jahrh. stammend bewahrt das Stück dennoch Behandlung und Technik der Altsienesen des 13.; der Christus entspricht in seinem Kopfbau dem von Ugolino in S. M. de' Servi, nur dass die Figur gerader aufgerichtet ist. Niccolò di Segna gehört in seiner Richtung zu den Malern, die sich in vielen Gallerien hinter vornehmeren Namen verstecken.[58]

Das Altarbild in der Sakristei zu S. Chiara in Borgo S. Sepolcro unweit Arezzo (die Auferstehung mit verschiedenen Heiligen und 5 Predellenscenen aus der Passionsgeschichte)[59] ist in der Art der Ausführung dem Niccolò Segna nicht unähnlich und lässt wahrnehmen, dass dieser Künstler die den Lorenzetti eigenthümliche Borgo S. Sepolcro.

[55] N. 37 des Katal. — Ein anderes Krucifix mit ähnlichen Figuren, aber sehr beschädigt, bewahrt das Seminario Vescovile zu Pienza bei Siena. Es ist von derselben Hand wie jenes Bild der Gallerie.

[56] N. 32 d. Kat.

[57] N. 70 d. Gall. zu Siena.

[58] Als Beispiele führen wir nur die N. 38—41 und N. 66 u. 67 der weiland Ramboux'schen Sammlung in Köln an, von denen jene als Lorenzo di Siena, diese als Duccio bezeichnet sind.

[59] Die Predelle, durch 5 Giebel überhöht, hängt getrennt an der Rampe der Orgelgallerie.

Compositionsform studirt hat. Sind diese Arbeiten von Niccolò, so geben sie seiner Correktheit kein gutes Zeugniss; der aus dem Grabe aufsteigende Erlöser hat zwar energisches Ansehn, doch ist die Ausführung derb, die Extremitäten schlecht gezeichnet und die Verdeschatten sehr dunkel. Wir finden indess noch einen andern Sohn Segna's, Francesco genannt, der i. J. 1339 eine Tafel für die Loggia des Communalpalastes am Bagno di Petriuolo lieferte.[60]

[60] Vgl. G. Milanesi's Storia civile ed artist. in „Siena e il suo territorio".

ZWÖLFTES CAPITEL.

Simone Martini.

Während Petrarka in zweihundert Sonetten nach dem Phantom seiner Laura seufzte, fing Simone Martini, der Sienese, den Abglanz ihres Angesichts in einem Bilde auf, das den Sterblichen, wenn auch in vergänglicherer Sprache als es die Verse des Dichters sind, von der Wonne und Wehmuth — und von der Mythe ihrer Schönheit erzählt.[1] Wenn Petrarka die Leier schweigen und die classischen Sinnesreime von Pygmalion und Polyklet ruhen liess, wusste er Simone's und seiner Kunstgenossen Stellung unter den Landsleuten wohl zu würdigen. „Ich hinterlasse," heisst es in seinem Testament, „ein Bildniss der heiligen Jungfrau von dem grossen Maler Giotto, dessen Schönheit den Unkundigen eine Thorheit, den Kundigen ein Wunder dünkt,"[2] und in seinen Briefen sagt er: „Ich habe zwei hervorragende Maler gekannt, den Giotto von Florenz, der unter den Neueren hochberühmt ist, und den Simon von Siena.[3]

Simone, der als Künstler in der That nur dem Giotto weicht, aber noch über dessen Lebenszeit hinaus blühte, war 1283 geboren[4] und Sohn eines Martino. Im Jahre 1324 nahm er Gio-

[1] Petrarca, Rime, Son. XLIX u. L.

[2] Die Stelle findet sich bei Vasari I, 336; vgl. das ganze Testament in Fr. Petrarchae vita et testamentum, conserv. a Manutio et J. G. Graevio. hrsgeg. v. J. H. Acker, Rudolstadt 1711.

[3] Epist. 17 lib. V.

[4] Vas. II, 96, 98.

vanna, die Tochter des Malers Memmo di Filipuccio zur Frau.[5] Der Name seines Schwagers hat Vasari verführt, ihn Memmi zu taufen, für den anderen Irrthum jedoch, dass er Giotto's Schüler gewesen sei, gibt es keine derartige Entschuldigung.[6] Immerhin mögen die beiden grössten Maler ihrer Zeit einander gekannt haben, und Simone mag auch in Rom gewesen sein, aber ein so enges Verhältniss hat schwerlich zwischen ihnen bestanden. Denn Simone ist ein ganz unverkennbarer Zögling der rein sienesischen Kunstrichtung, wie sie durch Duccio vervollkommnet war; das lehren schon seine frühesten Fresken. Diese haben wir im Palazzo pubblico zu Siena vor Augen, wo Simone ein umfangreiches Wandgemälde ausführte, das durch einen Rahmen von Medaillons und Schildern mit den Wappen der Commune und des Volkes umschlossen, den Eindruck einer grossen Tapete oder einer ins Kolossale übertragenen Miniatur macht.

Palazzo pubblico. Siena. Die Jungfrau mit dem Diadem über blauem Schleier sitzt auf dem Throne und deutet mit anmuthiger Geberde ihrer rechten Hand auf den Sohn, der vom linken Arme der Mutter gehalten auf ihrem Knie steht. Die Formen, die ihr weites mit sauberen Goldarabesken ausstaffirtes Kleid in üppiger Fülle und mit etwas ängstlicher Genauigkeit umhüllt, zeigen mehr blose Weiblichkeit als Majestät. In der ganzen Haltung wie in der Bewegung ihrer schönen Hand ist ein Zug von Empfindsamkeit. Zur Seite stehen Engel und Heilige als Wächter des Thrones: zu ihrer Linken Katharina, welche zu ihr aufblickt, neben dieser Johannes der Täufer mit ausgearbeiteten Zügen und wirrwallenden Locken, dann die heil. Agnes das Lamm tragend mit zartgebeugtem Haupte, der Erzengel Michael mit Blumen, ein Weib mit brennendem Herzen und Petrus die Schlüssel in der Hand, sämmtlich vor einer weiter zurückstehenden Gruppe von 6 Heiligen und einem Engel. In gleicher Weise vor 7 anderen Gestalten sind auf der Gegenseite eine gekrönte Heilige, der Apostel Johannes mit dem Evangelium, Maria Magdalena, der Erzengel Gabriel, eine dritte

[5] Doc. Sen. I, 216.

[6] So Vasari und auch Baldinucci (IV, 240), der, um das vermeintliche Schülerverhältniss Simone's zu Giotto zu retten, genöthigt ist, das Geburtsjahr des ersteren weiter zurück zu verlegen. Rumohr II, 92 sagt, es scheine der allgemeine Hang der Zeit, wenn auch vielleicht unterstützt durch Giotto's Beispiel bei Vervollkommnung altchristlicher Typen auch die hervorragenden Sienesen zu vielseitigerer Beschauung des Lebens hinübergeleitet zu haben. Ghiberti erwähnt nichts von einem Lehrverhältniss Giotto's zu Simone.

Heilige und Paulus mit dem Schwerte angebracht. Paulus, Petrus und die beiden Johannes halten die vorderen Tragstäbe des Baldachins, welcher die ganze Gruppe überspannt. Zu Füssen Maria's knieen zwei Engel und halten Blumenkörbchen empor, die Heiligen Crescentius und Victor sind auf der rechten, Savinus und Ansanus auf der linken Seite vom Beschauer ins Knie gesunken. Am Sockel des mit gothischen Giebeln und Fialen gekrönten Thrones stehen folgende Verse:

„Le angelichi fiorechti rose e gigli
Onde s'adorna lo celesto prato,
Non mi dilettan più che buon consigli,
Ma talor veggio chi, per proprio stato
Disprezza me e la mia terra inganna.
E quando parla peggio e più lodato
Con ciaschedun cui questo dir condanna."

Responsio virginis ad dicta Sanctorum:

„Diletti miei, ponete nelle menti,
Che li devoti vostri preghi onesti,
Come vorrete voi farò contenti.
Ma se i potenti a' debil fien molesti,
Gravando loro o con vergogne o danni,
Le vostre orazion non son per questi
Ne per qualunque la mia terra inganna."

An der Oberleiste sieht man den segnenden Heiland mit dem Buche zwischen Isaak und Moses (links), David und Jakob (rechts) in 5 Medaillons, welche durch Ornamente und Wappenembleme verbunden sind; an den Ecken sodann die vier Evangelisten und 3 Propheten auf jeder senkrechten Leiste. Den Mittelpunkt des unteren Rahmens nimmt ein doppelköpfiges gekröntes Brustbild mit Schleier in achteckigem Nimbus ein, auf dessen Seiten die 7 Cardinaltugenden gemalt sind; die Figur hält zwei Rollen empor, die eine als die zehn Gebote (Lex vetus), die andere als die sieben Sakramente (Lex nova) bezeichnet. Auf zwei kleinen Medaillons rechts und links davon sind Avers und Revers der sienesischen Münze angebracht mit der Inschrift: „Sena vetus civitas virginis" und „Alpha et Omega principium et finis;" daneben paarweis in 4 grossen Medaillons die Doktoren der Kirche, wieder mit ornamentaler Umgebung. — Auf dem Mittelstück eines zweiten Rahmens unterhalb des ersten, der durch zwei Medaillons durchbrochen wird, wovon das eine die Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei Engeln mit Kandelabern und dem Motto „Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam" trägt, liest man folgende verstümmelte Zeilen:

„MILLE TRECENTO QVINDICI VOL
ET DELIA AVIA OGNI BEL FIORE SPINTO . . .
ET IVNO GIA GRIDAVA I MI RIVAL . . .
S . . . A . . MAN DI . SYMONE“[7]

Interessant ist das Fresko nicht blos, weil Simone's Urheberschaft über jedem Zweifel steht, sondern auch weil man jedenfalls noch zu den Zeiten des Malers nöthig fand, 8 Köpfe aus dem Bilde herauszuschlagen und neu herstellen zu lassen.[8] Die lebensgrossen Heiligengestalten dieser „Majestät“ sowie Petrus und die Erzengel, in Haltung und Gewandung genau mit den Zügen charakterisirt, welche sie auf späteren sienesischen Bildern tragen, und die neuen Köpfe, die nur etwa durch eine Steigerung des Lieblichen von den alten verschieden sind (was besonders von der heil. Katharina und ihrer gekrönten Genossin gilt), weisen auf Eine Hand hin und machen höchst wahrscheinlich, dass Simone seine eigene Arbeit restaurirt hat.[9] Maria und das Kind, wenn auch unnatürlich schlank, sind das Gelungenste am Bilde. Der Kopf der Mutter in seiner Milde und Ebenmässigkeit, der des Kindes mit seiner Formgebung, die nicht blos bei Simone, sondern bis zu Taddeo Bartoli charakteristisch bleibt, ist höchst anziehend und bekundet entschiedenen Fortschritt über Duccio hinaus. Simone's Christuskind, derb und rundbackig, hat schwellenden

[7] Das Medaillon rechter Hand ist mitsamt dem Bewurf, welcher den Schluss der Zeilen trug, abgesprungen.

[8] Es sind die Köpfe der Madonna und des Kindes, des heil. Ansanus, der beiden Engel mit den Blumen, des Crescentius, der Katharina und der weiblichen Heiligen mit Diadem ihr gegenüber. An diesen Stellen sind Ausschnitte und Nähte deutlich zu sehen, und die Erhaltung ist hier vortrefflich, während die Köpfe des Savinus und Victor fast gänzlich entfärbt sind. Die Hände des Petrus haben im 15. Jahrh. Retouche erhalten. Auch von den übrigen Köpfen sind etliche durch Auffrischung beeinträchtigt und das Bild hat im Ganzen infolge von Nässe und Reparatur die Leuchtkraft des Freskocolorits eingebüsst. Am schlimmsten ist die linke Seite zugerichtet, wo die Feuchtigkeit besonders durchgeschlagen ist; die Heiligen und Medaillonfiguren sind zu blosen Umrissen reducirt, mit rothbrauner Untermalung im Schatten. Uebrigens ist wol als sicher zu betrachten, dass die auf frischem Bewurf eingesetzten 8 Köpfe von demselben Künstler herrühren, der das ganze Bild gemalt hatte; das geht aus dem Vergleich des ältesten Theiles, der Medaillons, mit den neuen Köpfen hervor, die völlig gleichen Charakter haben.

[9] Ghiberti (b. Vas. I, XXV) sagt einfach: „Di sua mano è nel Palagio in su la Sala una nostra Donna col fanciullo in collo e con molte altre figure intorno.“

Mund, weite Stirn, kurzes krauses Haar und blickt mehr finster als kindlich. Er hat es in ein reiches Gewand gekleidet, schon ein Anfang dazu, die Augen vorwiegend durch den Luxus des Beiwerkes statt durch einfache Schönheit zu fesseln. An dem segnenden Heiland dagegen beobachtet man entschiedene Stilnachfolge Duccio's und dieselbe Behandlungsweise, die in den spätern Arbeiten Simone's constant bleibt; der Kopf bei dieser wie bei den umgebenden Prophetenfiguren zeigt völlig das Festhalten an alten Typen und Ausdrucksmitteln, die nämliche Muskelfülle und die grossen starren Augen, welche den ersten Produkten des Altmeisters der Schule eigen sind; indess hat die Heilandsgestalt hier insofern Vervollkommnung erfahren, als sie nicht so alt, nicht so naturwidrig und regungslos ist wie auf alterthümlichen Darstellungen. Am deutlichsten aber prägt sich die übereinstimmende Auffassung bei den beiden ersten Grössen Siena's in der Vorliebe aus, mit welcher die liebreizenden weiblichen Heiligen den herb würdevollen männlichen gegenüber behandelt sind. Auch die Composition als solche hat die Mängel Duccio's; die Massenvertheilung der Florentiner ist nicht vorhanden, dafür aber merkt man, wie der Künstler mit dem Bestreben oder der Nöthigung arbeitete, das in der Vorstellung der Zeit eingewurzelte alte Schema festzuhalten. — Die Ausführung ist durchweg von der höchsten Sorgfalt, leider jedoch kann über die Farbe nicht mehr viel ausgesagt werden.[10]

Von vielen Seiten hat man die Autorschaft Simone's in Zweifel ziehen und das Fresko dem Mino zuschreiben wollen, von dem nicht nur nachgewiesen ist, dass er in den Jahren 1293 und 1303 malte, sondern auch, dass er 1289 die Rathshalle im Palazzo pubblico zu Siena mit einer „Madonna und andern Heiligen" ausgeschmückt hat, für welche Arbeit er 27 Liber Zahlung erhielt.[11]

[10] Wo der Bewurf abgefallen ist, wie bei den Medaillons im Rahmen, sieht man, dass die Untermalung nicht kalt grau war, sondern dass für Umrisse und Schattenanlage eine bräunliche Tinte gedient hat.

[11] Arch. Biccherna von Siena (bei Gaetano Milanesi: della vera età di Guido pitt. Sen. p. 9): „1289, XII. Aug. Item XVIII libr. Mag. Mino pintori pro suo salario quia depinxit Virginem Mariam et alios sanctos in palatio comunis in Consiglio, pro complemento XXVII quas debebat habere pro dicto opere."

Schon die geringe Summe erregt hier Bedenken, umsomehr, da Simone i. J. 1321 blos für die Ergänzung der acht Köpfe fast genau ebensoviel bekam.[12] Aber noch ganz andere Gründe schliessen den Mino aus. Früher stand am Hauptplatze der Stadt ein Gebäude, dessen untere Räume als Oel- und Salz-Accise dienten, während sich in den oberen Stockwerken die Wohnung des Podestà und das Münzamt (Bolgano) befanden. Im Jahre 1288 wurde beschlossen, diesen sogenannten Palazzo del Bolgano zum Palazzo pubblico zu erweitern und zu diesem Zwecke verschiedene anstossende Häuser zu expropriiren.[13] Während der folgenden 9 Jahre geschahen die vorbereitenden Schritte und 1297 erfolgte der Umbau und die Erweiterung besonders desjenigen Theiles, welcher die jetzige Rathshalle umfasst. Sonach ist die Madonna, die Mino i. J. 1289 hier gemalt haben soll, ebensowenig wie die, welche Guido Gratiani 1295 angeblich ebenfalls im Palazzo pubblico ausführte, im gegenwärtigen Rathssaale zu suchen, weil er in den bezeichneten Jahren noch nicht bestand. Ausserdem sind wir berichtet, dass die Gemeinde der Stadt bis 1284 ihre Sitzungen im alten Palazzo del Bolgano abhielt, und dort ist ohne Zweifel Mino's Gemälde angebracht gewesen. Nach Tizio's noch vorhandener handschriftlicher Geschichte von Siena wurde die Sala del Consiglio, worin sich die „Majestät“ befand, im Jahre 1299 fertig; dass der Raum aber damals seine jetzige Dekoration noch nicht bekommen hat, geht aus umfassenden Veränderungen späterer Zeit hervor, deren Spuren man noch aufweisen kann. Sie fielen laut urkundlicher Nachrichten etwa in das Jahr 1311. Wenn man die Wand untersucht, auf welcher Simone 1315 malte, so ergibt sich, dass sie vor der Dekoration deutlich abzugrenzende Reparaturen und Veränderungen erlitten hat.[14] Alle diese Umstände bestätigen

[12] Doc. Sen. I, 217.

[13] Laut der Untersuchungen des Advokaten Regoli in den Akten der Consigli della Campana und der Biccherna.

[14] Unter dem Intonaco, der den unteren Rahmenstreifen trägt, finden sich rechter Hand Spuren einer 2 F. 6 Z. breiten Oeffnung, welche eingewölbt ist und ursprünglich einen theilweise in die untere Ecke des Bildes übergreifenden Bogen bildete. Eine andere von etwa 4 F. Durchmesser, ebenfalls zugesetzt, fiel in eine Stelle über dem Innenrahmen des Fresko's und der Bogen, welchen sie beschreibt, schneidet in die Inschrift zu den Füssen der Madonna

für die Ausführung von Simone's Bild das Jahr 1315. Ausdrücklich erwähnt findet sich ferner, dass ihm 1321 für Aufmalung (reactatione) der „Majestät“ 26 Liber bezahlt wurden. Fällt es auch auf, dass das Bild schon nach 6 Jahren solcher Reparatur bedurfte, so gibt doch die Wirkung der Feuchtigkeit und das Heraustreten des Salpeters Erklärungsgründe genug dafür an die Hand.[15]

Unbezweifelt ist, dass Simone um das Jahr 1315 als talentvoller Maler bekannt war, dessen Ruf sich nicht auf Siena beschränkte, sondern weiter durch die Nachbarstaaten ging. Robert von Neapel, der noch als Herzog von Calabrien im Beginne des Jahrhunderts in Mittelitalien commandirte — 1305 als Feldherr der florentinischen Streitkräfte — sass ihm zu einem Porträt, und nach dem Tode des heil. Louis, Bischofs von Toulouse (1295), und wahrscheinlich erst nach der Canonisation desselben durch Johann XXII. stellte ihn Simone dar, wie er seinen Bruder krönt. Dieses aus lebensgrossen Figuren bestehende Bild ist noch in Neapel in S. Lorenzo Maggiore.[16] — Ein ziemlich glaubwürdiger Bericht erzählt, wie Pater Petrus, Mönch im Katharinenkloster zu Pisa, i. J. 1320 ein Bild für den Hochaltar seiner Kirche von Simone malen liess.[17] Das mit der Signatur des Meisters beglaubigte

S. Lorenzo magg. Neapel.

hinein und in ein Stück des Medaillons mit dem heil. Gregor. Die Signatur Simone's liegt auf dem neuangemauerten Theil.

[15] Gaye II, 429 f. legt grosses Gewicht auf eine Petition v. 28. Oktober 1316, welche sich auf Beseitigung der durch Rauch und Feuer angerichteten Beschädigungen von Fresken des Saales bezieht, in welchem der Podestà wohnte und seine Gastmähler zu halten pflegte. Gaye nimmt diese Halle („Salam sive curtem dom. comunis Senensis“) für die Sala del Consiglio, aber es ist jetzt erwiesen, dass der Podestà einen andern Theil des Gebäudes inne hatte, wie es denn ohnehin unwahrscheinlich war, dass derselbe einen Raum zu häuslichen Zwecken benutzt haben sollte, in welchem die oberste Stadtbehörde rathschlagte und Recht sprach.

[16] In der 7. Kapelle rechts.

[17] „Frater Petrus, conversus, sacrista superexcellens, multa sacristiae nostrae paramenta paravit. Tabulam praetiosam procuravit fieri majoris altaris“ (Arch. stor. ital. VI, Parte II, Disp. II, 500, in der von Bonaini herausgeg. Chron. conv. antiqu. S. Kath. de Pisis). Die Autorschaft Simone's erweist Bonaini in der Note ebend. und ausserdem in seinen Memorie ined. p. 38 aus folgenden Stellen der Klosterannalen: „Frater Petrus conversus Ipso etiam urgente et instante tabula quae nunc est in ara majori ibi posita fuit anno 1320“ und „Frater Thomas Pratensis Tempore suo statuit tabulam in majori ara, quae tunc pulcherrima censebatur necdum renata pictura manu Symonis Senensis qui inter suae tempestatis pictores primas tenuit, de quo Franciscus Petrarca:

Werk wurde zwar nach Abzug der Dominikaner aus S. Caterina zerstückelt, aber die noch aufbewahrten Theile genügen, auch abgesehen von dem poetischen Lobe Petrarka's, den Ruhm des Malers zu verewigen.

Semin. Vescovile. Pisa. In einer siebentheiligen Bildreihe führt er die Jungfrau, an deren Brusttuch sich das Kind festhält, umgeben von Johannes dem Evangelisten, Maria Magdalena und Petrus Martyr, Johannes dem Täufer, Katharina von Alexandrien und Dominikus vor. Ein oberer Streifen, welcher jede Tafel in zwei Nischen theilt, enthält Erzengel und Apostel. Von den Giebeln ist der mittelste mit der Gestalt des segnenden Heilands geschmückt, welcher das Evangelium hält, um ihn 6 Propheten. Das Mittelstück der Predelle, in 3 Theile zerlegt, stellt das Ecce Homo zwischen Maria und Markus dar, in den gleichartig abgetheilten 12 übrigen Räumen die Heiligen Agnes und Ambrosius, Thomas Aquinas und Augustin, Gregor der Grosse und Lukas, Stephanus praecursor und Apollonia, Ursula und Laurentius, Nikolaus und Maria Magdalena.[18] Auf der Fussleiste unterhalb der Mittelgruppe des Hauptbildes stehen die Worte:

„SYMON DE SENIS M . . PINXIT."

So anmuthig schon die Madonna mit dem Knaben auf den Knien erscheint, durch die heiligen Frauen an ihrer Seite wird sie noch in Schatten gestellt. Reizenderes als die schlanke sanft geneigte Magdalenenfigur mit dem Salbgefäss, das sie auf den verschleierten Fingerspitzen trägt, und von deren leichtgesenktem Haupte ein grün gefüttertes rothes Gewand herabfällt, hatte Simone vordem nie gemalt. Noch übertroffen wird ihre Schönheit durch den lieblichen Adel Katharina's; an ihr, welche am ursprünglichen Bestimmungsorte des Bildes die Weihe des Hausgeistes ausübte, hat die Huldigung des Künstlers an Wohlgestalt, Ebenmaass der Züge und Natürlichkeit der Haltung das Beste dargebracht, was

„Quando venne a Simon l'alto concetto." " Das Bild scheint mit demjenigen identisch zu sein, welches Förster, Beiträge 167 ff. beschreibt, ohne jedoch den Ort anzugeben, wo er es gesehen hat.

[18] Sechs der Haupttafeln mit ihren Oberleisten und Giebelstücken — aus gefährlicher Lage in einem Billardzimmer gerettet, befinden sich jetzt in der Bibliothek des Seminario Vescovile, ehemals S. Caterina, zu Pisa. Die siebente — mit Johannes d. Täufer, Paulus und Jakobus — sowie die ganze Predelle sind jetzt in der Akademie; derjenige Theil derselben, welcher Ursula und Laurentius enthält, stammt aus dem Orfanotrofio, das Uebrige aus S. Caterina.

er überhaupt vermochte: die weiche Bewegung, die graziösen Hände, mit denen sie Palmzweig und Buch mehr nur berührt als hält, das mildschauende Antlitz, gesäumt durch den Kronreif mit Schleier auf nussbraunem Wellenscheitel, dazu ein ganz mit Goldfiligran übersponnenes mattgelbes Kleid vereinigen sich zu einem wahrhaft bewunderungswürdigen Ganzen.[19] Unter den Heiligen treten Petrus Martyr, der im Dominikanerhabit mit der Wunde im Kopf dargestellt ist, und Dominikus[20] mit Lilie und Evangelium besonders hervor. Der Evangelist Johannes, jugendlich und bartlos, zeigt Verschönerung des früheren Typus, während das verwilderte Haupt- und Barthaar des Täufers sowie seine mageren und abgezehrten Formen und Züge noch die Abhängigkeit vom alten Modell bezeugen; er hält ein Doppelkreuz in der Linken und hat den rechten Arm erhoben. Die Ausführung ist hier so weit getrieben, dass man sogar die Härchen auf der Haut sieht. Als Kleidung dient ihm die Kutte von Kameelfell mit einem rothen Mantel darüber, an dessen Lichtstellen der Maler den weissen Grund des Holzes stehen gelassen hat. – Die Erzengel im oberen Tafelstreifen charakterisirt lange und derbe Körperbildung,[21] den Christus im Mittelgiebel schmächtiger Wuchs, jugendliches Antlitz mit breiten Backenknochen und das Haar, welches den Kopf entlang anschliesst und dann auf die Schultern fällt; auch der Schopf auf der Stirn gibt ein eigenthümliches Merkmal ab. Die Gewandung ist schön und einfach, der Figurentypus im Allgemeinen holde Weichheit ohne das Gehaltvolle und die Noblesse Giotto's, als Einzelzug besonders auffällig die wagrechte Linie des unteren Lides. Dem Heiland in der Predelle fehlt der Adel nicht, doch bekundet er nur eben die Vervollkommnung des in den italienischen Schulen der vorausgehenden Jahrhunderte gebotenen Vorbildes; bei aller Schärfe der Profili-

[19] Die Hand mit dem Buche ist übermalt.

[20] Hand sowie Nimbus und Hintergrund sind beschädigt.

[21] Typus und Formgebung wie hier kehren auf einem Bilde in der Gallerie zu Siena wieder, worin sich die Beziehung der sienesischen Schule zu derjenigen Richtung kenntlich macht, welche die dem Taddeo Gaddi zugeschriebenen Fresken im Cappellone degli Spagnuoli in S. Maria Novella zu Florenz und die irrthümlich für Simone's Arbeit angesehenen im Campo Santo in Pisa vertreten.

rung überwiegt doch die Milde. S. Agnese endlich, welche gelbes mit Roth schattirtes Kostüm trägt, erhebt sich nicht über die gewöhnliche Anmuth von Simone's Frauengestalten. — Auf die coloristische Leistung hin betrachtet kann das Bild die Schwäche des Reliefausdrucks nirgends vergessen machen, wenn auch die Töne so kräftig wie möglich sind und die Gesammtfärbung nichtsdestoweniger die lichtvollste, die wir auf Tafelbildern des Meisters kennen.[22]

Um dieselbe Zeit, in welcher Simone diese hervorragende Arbeit an die Dominikaner nach Pisa ablieferte, übernahm er einen ähnlichen Auftrag für ein anderes Kloster desselben Ordens. Es ist das nachweislich vom Bischof Trasmundo von Savona bei ihm bestellte Bild der Madonna mit dem in Verehrung davor knieenden Stifter, welches ehedem seinen Platz am Hochaltar zu S. Domenico in Orvieto hatte[23] und jetzt der Predelle und der Giebel beraubt in der Fabbricieria des Doms zu sehen ist.

Domfabbr. zu Orvieto. Diese fünftheilige Tafel zeigt inmitten die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Arm, das in der Linken die Weltkugel und eine Rolle mit der Aufschrift: „Ego sum lux mundi" trägt und mit der Rechten die Seiten seines Mantels zusammenzieht, ein Motiv und Vortrag, für welchen sich bereits bei Duccio das Muster findet und diesem sogar vermöge des ältlichen Gesichtsausdruckes näher steht als dem früher von Simone selbst in der Sala del Consiglio zu Siena gemalten Christusknaben, mit welchem verglichen hier ernstere Würde und unbelebtere Formen auffallen, die das Bestreben zeigen, die Vorstellung der Majestät des künftigen Heilands schon in den Zügen des Kindes anklingen zu lassen. Dagegen spricht aus dem Antlitz Maria's nur mütterliche Liebe, ihre weichen Formen umschliesst ein von der theilweis verschleierten Stirne herabwallender blauer Mantel mit grünem Futter. — Die Umgebung der Madonna bilden, gleich der Hauptgruppe von schön ausgeziertem Kleeblattbogen überwölbt, die Halb-

[22] Die Gewänder sind in sehr lebhaften Farben colorirt und an Stellen, wo die Beschaffenheit des Tones den weissen Grund mitwirken lässt, von ausserordentlicher Transparenz. Goldzierathe und Ornamente sind verschwenderisch angewandt und auch auf den Ausputz des Rahmens ausgedehnt. Die Durchführung ist höchst vollendet.

[23] Handschriftl. Chron. ined. des Ex-Conventes von S. Domenico zu Orvieto. Trasmundo gehörte dem Geschlecht der orvietanischen Monaldeschi an und bezahlte 100 Gulden für das Bild. Es ist eine Zeit lang in Paris gewesen und wurde erst nach dem zweiten Pariser Frieden zurückgegeben.

figuren des Petrus, Paulus, Dominikus und der Magdalena. Der Apostelfürst in gelbem Mantel über blauer Tunika und päpstlicher Stola, mit Buch und Schlüsseln, hat die altherkömmlichen herben Züge, während die neben ihm stehende Magdalena durch die bekannte Anmuth der Gestalt mit schlankem Hals und wohlgefälligem runden Kopf angenehm absticht; ein rother Mantel fällt wie der Maria's in schönen Falten vom Haupte nieder; eine der zierlichen Hände leicht mit dem Schleier verhüllt trägt das Salbengefäss, mit der andern beschützt sie den Bischof von Savona, der in der Mitra und mit der Kreuzfahne betend zu ihren Knieen liegt. Paulus mit seinen Attributen, Buch und Schwert, zeigt das lange Gesicht und den spitzen Bart des alten Modells.[24] — Unterhalb der Hauptgruppe steht:

SYMON · DE · SENIS · ME · PYNXIT D · MCCCXX.[25]

In hohem Grade offenbart das Bild die eigenthümliche Grazie der Schule und insbesondere Simone's Sorgfalt im Vortrag der Figuren auf schmalen Tafelflächen. Die übertrieben empfindungsvollen Geberden und Haltungen seiner grossen Compositionen finden sich hier nicht, die Sauberkeit der haarscharfen Umrisse und der Details in Locken und Bärten aber kann nicht weiter gesteigert werden; die Gewänder in ihren entschiedenen Grundfarben sind von bester Wirkung und das Colorit im Ganzen trotz der durch Reibung beschädigten Fleischtöne auf bewunderungswürdige Weise in den Verdegrund verarbeitet, wenn es sich auch noch nicht völlig über Flachheit und verhaltene Farbenwahl erhebt.

Das Altarbild von S. Domenico war nicht das einzige Werk, welches Simone in Orvieto zurückliess, einer Stadt, die für sienesische Architektur, Plastik und Malerei in demselben Umfange Museum war, wie Assisi für die Florentiner. Noch ein zweites Tafelgemälde von ihm befindet sich dort, jetzt ebenfalls in der Fabbricieria des Doms, wohin es aus der Sakristei der Jesuitenkirche gekommen ist. Wenn auch die Autorschaft Simone's erst neuerdings anerkannt worden, da das Bild der Bestätigung durch

[24] Die Lasuren am Kopfe Maria's sind etwas abgerieben, der obere Theil der Paulusfigur ist beschädigt. Der Nimbus der Jungfrau und des Kindes, mit den üblichen biblischen Aufschriften versehen, und die herrliche Ornamentarbeit der architektonischen Stücke zeigen wieder die Sorgfalt und das Behagen am Putz, das den Sienesen eigen ist.

[25] Möglicher Weise hat MCCCXXI gestanden.

Signatur entbehrt, so gehört doch diese Madonna in dieselbe Periode wie die von Bischof Trasmundo gestiftete und steht ebenbürtig neben ihr.

Fab. d. Duomo. Orvieto. Maria mit dem Kinde ist in gleicher Anmuth der Gruppirung unter einem Kleeblattbogen dargestellt, dessen Aussenflächen in Medaillons zwei Engel mit Doppelflügeln und der Bezeichnung „Troni“ tragen; in den drei Giebelaufsätzen der segnende Heiland über dem A und Ω, rechts eine blaue als „Cherub“ bezeichnete Gestalt mit Buch in der Hand, und links ein rother „Seraf“, der zwei Kerzen hält. Der Christustypus erhebt sich hier etwas über den des Fresko's in Siena, obgleich er in den wesentlichen Zügen dem Modell entspricht, das man allenthalben bei Simone findet.[26]

Infolge der grossen Schäden, die es erfahren hat, verliert hiergegen das dritte Altarstück des Meisters in Orvieto, welches vor einigen Jahren aus einer dortigen Kirche in den Besitz des Cavaliere Mazzocchi übergegangen ist. Doch zeigt sich Simone's Hang zum Holden und Graziösen auch in der Hauptgruppe dieses Bildes noch deutlich genug; namentlich die Haltung des Kindes, welches das Kinn der Mutter streichelt und sich bemüht, ihr eine Blume aus der Hand zu nehmen, hat etwas höchst Ansprechendes.

Orvieto. Privatbesitz. Maria hat blauen Mantel mit weissem Futter, der Knabe rothen; auf den 4 Seitentafeln Johannes der Täufer, Paulus (fast ganz zerstört), Magdalena und eine zweite Heilige; über dem Ersten und Zweiten 2 Engel in die Posaune stossend, über den beiden Frauengestalten ein Engel mit Kreuz, Dornenkrone, Schwamm und Nägeln und ein anderer mit Säule und Geissel; im Giebelfeld Christus seine Seitenwunde zeigend.

Erst in Assisi bewährt sich Simone als Freskomaler. Für einen Mann von seinem Talente mochte es grossen Reiz haben, mit den Florentinern an dem classischen Orte ihres künstlerischen Apostelthums zu wetteifern und sich mit Giotto selber zu messen. Und hier ist in der That seine hervorragende Fähigkeit für liebevolle Durchbildung noch stärker und frischer zur Geltung gekommen als in Avignon; den Gemälden, die er für den Cardinal Gentile[27]

[26] Das Bild ist zwar im unteren Theile beschädigt und stellenweise durch Abblätterung lädirt, hat aber seinen Wachsfirniss sowie die Lasuren behalten.

[27] Der Franciskaner Gentile de Montefloris erhielt den Cardinalat durch Bonifaz VIII. i. J. 1298 und wurde nachmals von Clemens V. und Bene-

in der grossen Franciskusbasilika ausführte, besonders den Heiligengestalten in der Fensterleibung der Kapelle, ist dieselbe Sorgfalt eigen, die seine orvietanischen Tafelbilder haben. — Hier muss nun vorausgeschickt werden, dass Vasari in den kargen Bemerkungen über Giotto's Schüler den Cardinal Gentile als Auftraggeber Puccio Capanna's nennt,[28] von dem er die ihm gehörige Martinskapelle in Assisi habe ausmalen lassen. Die Verwechslung einer so ausgeprägt sienesischen Arbeit und noch dazu der schönsten ihrer Art mit einem Produkte aus Giotto's nächstem Schulkreis ist schwer begreiflich, aber nicht zu leugnen. Ungeachtet des Schweigens der Urkunden über die Fresken jener Kapelle und über die Zeit ihrer Ausführung kann hier schlechterdings kein Zweifel obwalten, dass man Simone vor sich hat. Und zwar ist der gesammte Bildercyklus aus der Legende des heil. Martin von ihm: der Vordertheil mit dem Bogen darüber wie der mit Kreuzgewölbe überspannte Innenraum mit seinen 10 Darstellungen, einschliesslich der Lünette über der Eingangsthür, welche die Einsegnung Gentile's, und der Fensterwände, welche Heiligenfiguren enthalten. Als Wächter des heiligen Ortes hüten acht andere in Nischen angebrachte Gestalten den Zugang.[29] In doppelter Reihe am untern Theile der Wand links vom Eingang beginnend wird die Geschichte des Heiligen erzählt:

Zuerst sieht man den heil. Martin als Reiter, wie er seinen Rock zerschneidet, dessen abfallendes Stück der Bettler zur Linken gefasst Cap. di S. Martino. S.Francesco Assisi.

dikt XI. in Thätigkeit gesetzt. Er war Legat für Ungarn. Zeitangaben über seine apostolischen Sendungen fehlen, auch sein Todesjahr ist unbestimmt; doch soll er in Avignon gestorben und sein Leichnam von dort zur Beerdigung nach Assisi herübergebracht sein.

[28] Vas. I, 337, 338. Vgl. Band I, S. 314.

[29] Es sind: S. Chiara neben Elisabeth von Ungarn und darüber der König Ludwig und Ludwig von Toulouse, Klara nicht ungraziös, wenn auch geziert in der Bewegung, als Einzelfigur noch ansprechender als ihre Nachbarin, eine dickbackige Person mit Adlerprofil und langem Hals mit schwerem Unterkinn bei unverhältnissmässig kleinem Kopf. Sie trägt rothen Mantel mit Goldbesatz, hält ihre Tunika mit der Linken und trägt das Haar in Puffen. Gegenüber Maria Magdalena an der Seite der Katharina von Alexandrien und über ihnen Antonius und Franciskus. Magdalena mit dem Gefäss auf den Fingerspitzen erinnert vermöge der alterthümlich stilisirten Würde und der Gewandung an bestimmte Figuren der Sala del Consiglio in Siena. (Ihr Kleid hat die Farbe verloren, sodass man nur noch die rothe Grundirung sieht.) Katharina ist die würdigste und ansprechendste von allen, Franciskus verzückt und weihevoll.

Cap. S. Martino. Assisi

hält.[30] Die Zeichnung des Thieres, dessen Umrisse und Schatten aus brauner Untermalung bestehen, ist noch da und man kann bei Betrachtung der mangelhaften Conturen und der unentschiedenen Handlung der Gestalt nicht verkennen, wie es dem Maler hier weit mehr auf Studium der natürlichen Beschaffenheit des Fleisches und der Muskeln als auf edlen Gesammtausdruck ankam. Der Erfolg ist eine realistische Anatomie, keine grosse Auffassung der Formen und der Proportionen. — Das nächste Bild zeigt den Heiligen bei der Erscheinung Christi im Schlafe lächeln: der Heiland, links hinter dem Bette sichtbar, trägt den Fetzen, den Martin dem Bettler gegeben, und wendet sich zu dem Engel neben ihm, indem er den Arm mit krampfhafter Energie nach dem Schläfer deutend ausstreckt, während der Engel mit über der Brust gekreuzten Armen sich vorneigt und Martin anblickt. Man nimmt hier deutlich die Veränderung wahr, die seit der Arbeit in der Sala del Consiglio zu Siena vorgegangen ist. Dieser Christus hat einfache, regelmässige Gestalt, milden Ausdruck, und die Muskelfülle der Stirn fehlt ebenso wie die eckige Abbeugung der Nase; die ganze Erscheinung nähert sich auffällig den Typen, die Giotto dicht nebenan im Querschiff der Unterkirche ausprägte, und hält sich in demselben Maasse von den eigenen früheren Darstellungen wie von denen Duccio's fern. Die Engel in der Glorie um den Heiland haben edlen Wuchs, schlanke Nacken, anmuthige, fein zugespitzte Profile und der Blick ist bei aller Milde doch eindringend. Aber sie sind untereinander merkwürdig verschieden, bald derb und wohlbeleibt, bald hager. Auch die Anmuth, die der Meister seinen Frauengestalten sonst zu geben pflegt, ist nicht durchweg vorhanden, Beobachtungen, welche selbst bei ihm die Ungleichmässigkeit des stilistischen Ausdrucks constatiren, die allen seinen Landsgenossen mehr oder minder zum Vorwurf gereicht.

Auf der linken Hälfte des 3. Bildes, welches die Verschmähung des kaiserlichen Geschenkes durch Martin zum Gegenstande hat,[31] sind die römischen Kostüme mit Vorliebe behandelt. Die Bewegung der Finger an dem vorgestreckten Arm, der den Stab hält, ist die Karikatur von der Ziererei, die bei viel späteren Künstlern, wie etwa Agostino di Federigo,[32] herrschend wird. Es hat den Anschein, als sei die sienesische Schule von Anfang an mit einem falschen Classi-

[30] Der blaue Mantel hat seine Farbe fast gänzlich verloren, Schatten und rothe Untermalung liegen zu Tage.

[31] Unterer Streifen rechts vom Eingang: drei Krieger stehen neben einem vierten, welcher die Summe der kaiserlichen Schenkung zählt, während Julian selbst mit dem Herrscherstab in der Hand auf römischem Stuhle sitzt. Martin hält das Kreuz in der Linken, auf welches er mit der andern Hand hindeutet, und bittet mit lahmer und unnatürlicher Geberde dem geistlichen Rufe folgen zu dürfen. Links im Hintergrunde sieht man Zelte und Pferde, rechts von einem hohen Felsen, der die Mitte der Ferne einnimmt, Feldlager und Kriegsvolk.

[32] Man vgl. die Loggia della Mercanzia in Siena.

cismus behaftet gewesen, und es berührt seltsam, bei einem so frühen Künstler neben Typen der byzantinischen Verfallkunst Italiens Züge von Manierismus anzutreffen, wie er den Nachahmern Michelangelo's eigen ist. Die wespenartige Gestalt der Fingerglieder deutet auf conventionelle Schwächen, die man zu dieser Zeit nicht erwartet.

Von den Folgen der Begegnung mit Julian erzählt die nächste Darstellung, aber abweichend vom Tenor der gewöhnlichen Legende: Martin erhält das Schwert von dem auf der Linken des Bildes stehenden Kaiser, während ihm ein Diener Sporen anschnallt und ein anderer einen Hut auf der Stange trägt. Hinter Julian steht Einer mit dem Sperber auf der Faust, hinter dem Heiligen spielen Zwei auf Mandoline und Pfeifen, er selbst erhebt Haupt und Arme gen Himmel. Das Ganze, fast völlig farblos, geht im Innern eines Gebäudes vor, die Figuren haben ähnliche Eigenthümlichkeiten wie die des vorigen Bildes; doch muss hierzu bemerkt werden, dass Nähe und Ferne der Gestalten nicht zur Geltung kommt, dass einige Köpfe gross und derb, andere dagegen schön profilirt sind und dass die Kleider im Allgemeinen sich mehr wunderlich als passend ausnehmen. — Der zweite Streifen in derselben Ordnung betrachtet wie der erste, bietet die sehr beschädigte Darstellung von der Auferstehung des Knaben, neben welchem Martin mit zwei wehklagenden Weibern und Zuschauern kniet.[33] Das nächste Fresko ist gut genug erhalten, um regelmässige Formen mit naturtreuer Erscheinung, ansprechende Züge mit weichem Ausdruck erkennen zu lassen: der Heilige sitzt im bischöflichen Ornate anscheinend über den Inhalt des Buches nachsinnend, aus welchem ihm ein Diener vorliest; ein anderer sucht seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, indem er ihn an der Schulter berührt. Auch die Scene, welche folgt — Valentinian vor Martin knieend, der ihn aufzustehen bewegt —, hat Lebendigkeit und sprechenden Ausdruck.[34] Interesseloser ist die Engelsvision,[35] dagegen bietet die Darstellung des von betenden Mönchen umringten sterbenden Martin bemerkenswerthe Züge: einer der Brüder ergreift die Hände des Todten, ein anderer schaut ihn trauernd an, die Clerisei vollzieht ihm zu Häupten das Ritual und oberhalb tragen vier Engel die Seele empor. Hier hält sich Simone wieder völlig an die alten Typen; diese Engel weichen auf das Entschiedenste von den gleichartigen Figuren in der Erscheinung Christi beim Schlafenden ab. — Das letzte Bild zeigt den Heiligen im Grabe; die Kirche, worin er liegt, ist mit Geistlichen und Volk gefüllt, welche die Messe singen; eine Reliquie, die der Bischof vorzeigt, wird von einem der Umstehenden umarmt, am Fussende des Grabes stehen die Priester versammelt.[36]

[33] Im Ganzen etwa 15 Figuren.

[34] Die Farbe dieses Stückes ist theilweise zerstört.

[35] Zwei Engel reichen dem Heiligen am Altar ein Kleid, hinter ihm kniet eine Figur mit einer Kerze.

[36] Hie und da ist die Farbe verschwunden.

Im Thürbogenfelde sieht man den in die Knie gesunkenen Cardinal Gentile in Mönchshabit, wie er vom heiligen Martin aufgerichtet wird: sein rother Hut liegt auf der Balustrade der gothischen Kirche im Hintergrund;[37] dies ist eine natürlich bewegte gut behandelte Gruppe, die Simone's Begabung für's Porträt erkennen lässt. Denn wo er es nur mit zwei Figuren und einem einfachen Vorgange zu thun hat, erscheint er sofort auf höherer künstlerischer Stufe, als wenn er mit den Schwierigkeiten zusammengesetzter Motive kämpft. Die Scene wirkt durch schöne Drapirung und Lichtheit der Farbe noch besonders vortheilhaft. — Die Halbfiguren an den Fensterseiten endlich, welche durch Ornament mit dem Wappen des Cardinals auseinander gehalten werden, sind das Vollendetste, was wir von Simone besitzen. Sie haben bei erstaunlicher Durchführung ein Gepräge von Natur, Wahrheit und Kraft, wie es selten bei ihm begegnet.[38] — Die Zeichnung des gemalten Glasfensters stellt den heil. Martin in Episcopalien und den knieenden Stifter dar, dessen Name „Gentilis Cardinal" unterhalb angeschrieben ist.

Bei eingehendem Studium dieser Kapellenfresken kann man sich der Wahrnehmung nicht erwehren, dass dem Künstler das volle Verständniss für Gleichmaass der Composition abging und dass er gerade in dem Punkte Schwächling war, welcher die Stärke seiner florentinischen Zeitgenossen ausmacht. Allein die Bilder behalten Werth durch die verhältnissmässige Annäherung an die wirkliche Natur, die bei manchen Figuren allerdings hervortritt, wenn man sie gesondert betrachtet, während sie im Zusammenhang mit dem Uebrigen der Einfachheit ermangeln. Dabei fällt der Abstand etlicher derb ausdrucksvoller Typen nach altherkömmlichem Muster von andern lebenstreuen Bildungen auf. Weit entfernt von Giotto's harmonischer und einheitlicher Begabung ist Simone voller Widersprüche: neben ausgezeichneten porträthaften Einzelheiten kommt hier zuweilen lahme, zuweilen utrirte Handlung und Auffassung zum Vorschein. Seinen Gewandmotiven fehlt der Wurf nie, doch darin hatte es ihm die frühere Kunst vorgethan; was sein Eigenthum ist, die technische Leistung, die sich aus dem Vorhandenen noch immer beurtheilen lässt, weist eine bis zum Bedenklichen getriebene Akkuratesse auf, mit welcher

[37] Ein Riss in der Mauer beeinträchtigt das Bild.

[38] Etliche sind leider zu Schaden gekommen.

das Wichtigere, die Licht- und Schattenmodellirung nicht gleichen Schritt hält.[39] — Im Verfahren hat Simone hier die Genauigkeit des Miniators auf den monumentalen Vortrag angewendet; der weisse Grund ist für die hohen Lichter benutzt, Halbtöne und Schatten sind in flüssigem Grau eingetragen und mit den rothen Umrisslinien in warmem gelben Licht vereinigt, das Ganze behutsam lasirt, sodass keine Spur von den Flecken begegnet, welche häufig Temperabilder entstellen. Die einzelnen Sujets haben ornamentale Umrahmung, deren Ecken mit Engeln in Rautenformen ausgefüllt werden.

Wenn auch Vasari die Bilder der Martinskapelle dem Puccio zuschreibt, so hat er doch von Simone's Aufenthalt in Assisi Kunde und seine Angabe, dass er etliche Figuren, u. a. Maria, König Ludwig den Heiligen von Frankreich, am Altar der Elisabeth von Ungarn in der Unterkirche von S. Francesco begonnen habe,[40] trifft zu. Alle diese halblebensgrossen Figuren, 8 an der Zahl, sind gute Arbeiten, und abgesehen von theilweisen Beschädigungen und den Folgen des Abreibens ist der schön gemischte rosiggelbe Ton ihrer Farbe ansprechend; doch kehrt Simone's gewöhnliche Flachheit auch hier wieder. Das Vorzüglichste an ihnen sind die höchst sauber gezeichneten rothen Umrisse und die Einzelheiten an Kopf- und Barthaar sowie im Schmuck der Kleider und Heiligenscheine; von diesen hat jeder ein anderes Ornament, es finden sich Blumenguirlanden, menschliche Köpfe als Rosenknospen charakterisirt, Eichenblätter, Sonnen und Monde, eine Musterkarte des orientalischen Geschmacks, der in Siena Mode

[39] Viele Theile dieses Cyklus haben die Farbe eingebüsst, manche Umrisse sind frisch mit Kohle nachgezogen, diess am auffälligsten an der Darstellung Martins vor Julian und der Magdalena im Eingangsbogen. Wenn dergleichen Unfug an werthvollen Wandgemälden von Handwerkern verübt wird, so ist es schon beklagenswerth genug, hier aber haben es Künstler gethan, die aus Rom herübergekommen waren, und welche den zeitlichen Ruin der Martinskapelle erst herbeiführten, um sie durch ihre Copien zu verewigen.

[40] Vas. II, 96. Was Simone ausserdem nach Vasari's Zeugniss auch noch im grossen Refektorium daselbst angefangen hatte, ist längst untergegangen. Neben den von Vasari in der Unterkirche erwähnten Figuren sind noch Franciskus, Ludwig der Bischof, Elisabeth von Ungarn, ein Heiliger und eine Heilige zu sehen. Sie befinden sich weit unten am Ende des Querschiffes rechts von der Thür zur Cappella Orsini und theilweise auch in der westlichen Ecke.

war und die Künstler der Stadt in die Kleinarbeit verlockte, über welcher sie die grossen Gesichtspunkte verloren.[41]

Ganz genau lässt sich die Zeit, in welcher Simone in Assisi arbeitete, allerdings nicht angeben, aber die sienesischen Urkunden, soweit sie bis jetzt ans Licht gebracht sind, geben folgende Auskunft: 1321 restaurirte er das Fresko im Rathssaal in Siena und malte eine Madonna mit Heiligen sowie eine Kreuzigung über dem Altar in der Kapelle der „Signori Nove";[42] im Laufe des nächsten Jahres schmückte er die Loggia des Palazzo Comune aus, malte einen heil. Christoph in der Biccherna und ein Wappenschild für den Podestà.[43] Nach seiner Verheirathung lieferte er (1325/26) ein Bild für den Palast des Capitano del Popolo[44] und im September 1326 scheint er einige Gebäude in Ordnung gebracht und wiederhergestellt zu haben, welche die Stadt in Arcidosso, Castello del Piano und Schanzano besass, wobei ihm gestattet wurde, sich ein Pferd zu miethen und einen Fusssoldaten zur Begleitung zu nehmen.[45]

Augenscheinlich hielt Simone eine offene Bottega, denn er verschmähte kleine Bestellungen, wie goldene Lilien, Löwen für Wappenschilder der Commune oder des Volks und dergleichen heraldisches Zierwerk keineswegs.[46]

Sala d. Cons. Siena. Im Jahre 1328 malte er in der Sala del Consiglio den Guidoriccio Fogliani de' Ricci in Fresko; der Sieger von Montemassi und Sassoforte sitzt stattlich in schwerem Harnisch auf weissem

[41] Lippo soll (nach Vas. II, 96) diese Bilder fertig gemacht haben, aber man kann an ihnen nur Eine Hand erkennen. Doch mag dem Simone hier sowol wie bei Dekoration der Martinskapelle Lippo oder dessen Bruder Donato als Gehilfe gedient haben; jedenfalls wissen wir, dass der erstere ihm häufig zur Hand gegangen ist.

[42] Doc. Sen. I, 217. Della Valle (Lett. Sen. II, 88) sah die Madonna und Heilige in verschiedenen Stücken in den Räumen des Palastes; an seinem ursprünglichen Platze hatte das Altarbild Simone's, für welches ihm 40 Goldgulden gezahlt waren, demjenigen des Bazzi weichen müssen.

[43] Doc. Sen. I, 217. Für dieses erhielt er 26 Lib. 8 Soldi, für den heil. Christoph 20 L. 3 S.

[44] Erwähnt bei Vasari II, 88, jetzt aber nicht mehr zu sehen. Gezahlt wurden ihm erst 5 Guld. à 3 Lib. 7 Soldi 8 Den. und später noch 13 Lib. 1 Sold. 8 Den. Doc. Sen. a. a. O. und Anm. zu Vasari.

[45] Für sieben Tage der Geschäftsreise bekam er 8 Lib. 1 Sold. 15 Den. Doc. Sen.

[46] Ibid. Unter seinen Einnahmen figuriren 30 Lib. für 720 Doppellilien in Gold à 10 Denar, 3 Lib. 4 Soldi für 16 Doppellöwen à 16 Soldi.

Schlachtross. Das breit behandelte Porträt gibt in einfachen Profillinien den harten Soldaten in der Reife des Mannesalters gut wieder, und die Farbe, wenn auch verblasst, ist immer noch wohlgefällig.[47] — Tafelbilder hat man bisher in seiner Heimath nicht nachgewiesen; denn die Stücke, welche unter Simone's Namen in der Gallerie zu Siena hängen, sind nicht blos seiner, sondern auch des Lippo Memmi unwürdig; eins jedoch befindet sich in der Stadt, welches schön genug ist, um für Simone's Werk zu gelten: der Beato Agostino Novello mit Scenen aus seiner Legende in der Kirche S. Agostino.

Das Bild, hoch oben im Chor angebracht, besteht aus drei Theilen, welche je durch Bogen und Spitzen überhöht und durch einen rechteckigen Rahmen mit Bogen umschlossen sind. In der Mitte steht der Heilige fast lebensgross mit einem Buche und empfängt die Inspiration durch einen Engel, welcher ihm ins Ohr flüstert, zu den Seiten befinden sich 6 Darstellungen, in den Zwickeln ausserhalb der Mittelnische zwei Medaillons mit Halbfiguren von Mönchen.[48] S. Agostino. Siena.

Rührt dieses Bild wirklich nicht von Simone, sondern von Lippo Memmi her, dann ist es ohne Frage das beste, was dieser je gemacht hat, und eine Leistung, in welcher er glücklich mit dem grösseren Schwager wetteifert. Lebensvolle und kühn bewegte Figuren mit allen charakteristischen Zügen von Simone's Stil füllen die Legendencompositionen und das ganze Werk hat die mildeste und einheitlichste Färbung.

1329 finden wir Simone wieder in Siena thätig: im August malte er zwei Engel für den Altar in der Kapelle der „Neun"[49] und dekorirte fiskalische Gebäude in der Hauptstadt und in l' Ansedonia.[50] Gleich nachher malte er eine Figur im „Concistoro de'

[47] Vom Sockel aufwärts, an welchem das restaurirte Datum „ANO DNI MCCCXVIII" steht, nimmt die Figur die ganze Wandfläche ein und wirkt lebensgross. Links sieht man einen Verhau (spanische Reiter), welcher ein hochgelegenes Schloss schützt; eine zweite Feste ist hinter dem Zeltlager rechts in der Ferne sichtbar. — Simone erhielt 16 Flor. für das Bild, vgl. Doc. Sen. I, 218.

[48] Eine lateinische Inschrift erklärt den Gegenstand und besagt, dass das Bild seinen Platz ehemals auf einem Altar der alten Kirche S. Agostino gehabt habe. Der Nuova Guida della città di Sienna von Guido Mucci v. J. 1822, p. 68 schreibt es dem Lippo Memmi zu.

[49] Doc. Sen. I, 218. Er bekam dafür 1 Lib. 5 Soldi.

[50] 15 Tage Arbeit zu 15 Soldi täglich, in Summa: 22 Lib. 10 S. Ibid.

Nove"[51] und 1331—32 arbeitete er abwechselnd zeitweilig im Palazzo Comune, in Arcidosso und Castel del Piano und lieferte den Sockel für ein Kreuz in der Kapelle der Neun.[52]

Das Jahr 1333 ist durch das Gemälde für den Altar des heil. Ansanus im sieneser Dom bezeichnet (jetzt in der Gallerie der Uffizien in Florenz), welches die Verkündigung zwischen S. Ansano und S. Giulietta zeigt.

Uffizien. Florenz.

Maria empfängt den Verkündigungsengel mit einer erschrockenen Seitenbewegung; in den geschlossenen Lidern mit kaum sichtbaren Augensternen ist ungemeine Zartheit ausgedrückt. Kleid und Stola ganz mit Reliefstickerei besetzt und ähnlichem Ausputz auch an dem Spruchbande, das aus seinem Munde geht, kniet Gabriel vor ihr, eine Darstellung, welche den zum Mystischen neigenden Malern wol Eindruck machen konnte. S. Ansano und Giulietta stehen zu beiden Seiten, oberhalb jeder Figur eine Prophetengestalt in Medaillon. Unterhalb der Hauptgruppe die Sign.: „SYMON · MARTINI · ET · LIPPUS · MEMMI · DE · SENIS · ME · PINXERUNT · ANNO · DOMINI · M · CCCXXXIII."[53]

Auf diesem Bilde nun finden wir Simone's Namen inschriftlich mit dem des Lippo verbunden, aber in den Hauptgegenständen gibt sich keine Verschiedenheit der Hände zu erkennen; der Antheil Memmi's ist offenbar die überreiche Ornamentirung, die eben damals bei den sienesischen Malern zur Manie wurde; und diess wird durch die Urkunde bestätigt, nach welcher Lippo i. J. 1333 70 Goldgulden für Ausschmückung der „Säulen und Heiligenscheine auf dem Altarbilde von S. Sano" bekommen hat.[54]

Tizio berichtet[55] und Ghiberti bestätigt,[56] Simone habe an der Aussenseite eines Hauses am Platze der Paparoni in Siena ein Fresko gemalt, als dessen Gegenstand jener die Madonna mit dem Kinde und Heiligen, dieser dagegen die Krönung der Jung-

[51] Preis 4 Lib. 5 S.

[52] Für letztere Arbeit erhielt er 3 Goldgulden, für das Uebrige 22 Lib. 8 S.

[53] Das Bild war noch zu Della Valle's Zeit in Siena (vgl. Lett. Sen. II, 83), es kam dann nach S. Ansano in Castelvecchio und 1799 in die Uffizien. Dort hängt es in 3 Stücken im I. Corridor. S. Ansano hat die N. 8, Giulietta N. 10, die Verkündigung N. 9. — Vasari erwähnt (II, 88) zwei Bilder Simone's, die für den Dom ausgeführt gewesen seien, doch vom zweiten haben wir keine Kunde.

[54] Doc. Sen. I, 218. Das ganze Bild kam auf 316 Lib. 17 Soldi zu stehen.

[55] Vgl. Doc. Sen. I, 259. Della Valle, Lett. Sen. II, 83 fügt als das von Tizio angegebene Datum das Jahr 1331 hinzu.

[56] Comment. bei Vas. I, XXVI.

frau angibt.[57] Ausserdem verzeichnet Ghiberti auch noch eine Madonna mit dem Kinde umgeben von Heiligen und fliegenden Engeln, welche eine Fahne hielten, oberhalb des Thores der Opera des Doms.[58] An der Façade eines Palastes dem Dom gegenüber malte Simone ferner nach Della Valle's Zeugniss Maria und Christus auf gemeinsamem Throne umgeben von einer Engelglorie und von vier Heiligen in Nischen unterhalb behütet. Von der Inschrift des Bildes hatte sich nur das Datum „Anno Domini 1335“ erhalten. Dieses jedoch scheint mit dem an der Opera identisch gewesen zu sein.[59] Endlich kennt Ghiberti zwei Wandbilder an der Front des Hospitals zu Siena, die gleich den vorgenannten untergegangen sind.[60]

Das bereits erwähnte Bild Simone's in Neapel[61] schmückt einen Altar in der Kirche S. Lorenzo Maggiore:

Umschlossen von einem Rahmen mit den französischen Lilien stellt es den Erzbischof Louis von Toulouse in Lebensgrösse sitzend dar, wie er in milder Hoheit die Mitra um die Stirn und das Kreuzbanner in der Rechten seinem vor ihm knieenden Bruder König Robert von Neapel mit der Linken die Krone über das Haupt hält.[62] Ihm zu Häupten halten wieder zwei kleine fliegende Engelgestalten die Krone der Heiligkeit. Die 5 Abtheilungen, in welche die Predelle zerfällt, bieten Scenen aus seinem Leben: in der ersten steht Ludwig mit dem Gefolge seiner Mönche vor Bonifaz VIII., in der zweiten empfängt er die Consecration als Erzbischof, in der dritten sieht man ihn Pilgern die Hände waschen. Das vierte Bild, sein Tod mit singenden Priestern, einem Krüppel und einer von einem Mann gehaltenen Besessenen als Staffage, erinnert an die lebensvollen Compositionen der Martinskapelle. Das letzte Bild stellt eine Wunderthat vor: rechts nimmt der Heilige ein Kind in Empfang, links erscheint er den Aeltern. S. Lorenzo Maggiore. Neapel.

[57] Das Fresko ist ohne Zweifel identisch mit demjenigen, welches Ghiberti „sopra alla Porta che va a Roma“ kennt. Vasari (II, 95) umschreibt diese Angabe, indem er das Bild an den Portone di Camollia verlegt, weil dieses Thor allerdings nach Rom führt, allein die hier befindlichen Malereien waren, wie Milanesi (Doc. Sen. I, 259) nachweist, späteren Ursprungs.

[58] Ghib. Comment. b. Vas. I, XXVI, und Vas. II, 89.

[59] Della Valle, Lett. Sen. II, 98. Vgl. Anm. zu Vas. II, 89, wonach das Fresko 1798 zu Grunde gegangen ist.

[60] Ghib. b. Vas. I, XXVI. Das eine stellte das Sposalizio Maria's, das andere „den Besuch vieler Damen und Jungfrauen bei ihr mit vieler Häuser- und Figurenstaffage“ dar.

[61] Vgl. oben S. 237 und Band I, S. 263, 64.

[62] Die Farbe ist ganz und gar abgekratzt, nur die eingedrückten Umrisse und die Grundirung sind noch übrig.

Sämmtliche Bilder, besonders das vorletzte, haben, wie gesagt, Verwandtschaft mit den Fresken in Assisi und werden gleichzeitig mit diesen entstanden sein; die Figuren haben den langen und schlanken Wuchs und auch sonst Aehnlichkeit mit denen des Pietro Lorenzetti.

Die Reise nach Assisi ausgenommen[63] scheint Simone bis zum Jahre 1335 ziemlich ununterbrochen in Siena gelebt zu haben; wenigstens finden wir keine Notizen über Aufenthalt in anderen Orten. In Rom und Florenz kennt Ghiberti nichts von seiner Hand und die Ueberbleibsel der ihm zugeschriebenen römischen Arbeiten machen Vasari's Angabe nicht glaubhafter. Sein Paulus und Petrus im Vatikan[64] sind so wenig nachzuweisen wie die Madonna mit dem Kind im Portikus der Peterskirche. In der sogen. Cappella della bocciata in den Grotten des Vatikan soll dieselbe zwar noch vorhanden sein, aber was man dort sieht, ist so beschädigt, dass über die Urheberschaft nichts mehr gesagt werden kann.[65] — Das Altarbild für die Dominikaner in S. Caterina, dessen in Pisa gedacht wurde, war in Siena ausgeführt. Der in den Episkopalien mit Buch und Kreuz thronende Nikolaus in der Gallerie zu Pisa hat einige Eigenthümlichkeiten Simone's an sich, doch deutet das geringere Machwerk und der ältere Typus eher auf Lippo.

Die Fresken im Campo Santo endlich sind entschieden von anderer Hand. Ueber dem Gesims der Innenseite des Ostthores

63 Auch in S. Niccola zu Ancona soll Simone (nach Vas. II, 96) eine Reihe Fresken begonnen haben, die von Lippo vollendet wären; aber es ist schwerlich anzunehmen, dass er so viel unfertige Sachen hinterlassen hat, wie Vasari meint.

64 Vas. II, 87. Diess sind die Bilder, in denen Simone die Manier Giotto's so vollkommen nachgeahmt haben soll, dass er daraufhin nach Avignon berufen wurde. Lanzi scheint zwar die Nachahmung Giotto's durch Simone zu bezweifeln, wagt aber das Faktum nicht zu leugnen.

65 Ein Heiland in Benediction (mit frischvergoldetem Hintergrund und retouchirter Figur), Giebelaufsatz eines Altarbildes im Stile des Meisters, befindet sich am ersten Schrank rechts im Museo cristiano des Vatikan. Im 8. Schrank daselbst ist auch ein sehr hübsches Bild, der Gekreuzigte wie er die Lanzenwunde empfängt, Maria ohnmächtig an der einen Seite (sie ist nach Duccio's Vorgange am Boden liegend dargestellt), die herkömmlichen Gruppen als Gegenstück; Medaillons in den oberen Flächen enthalten den Pelikan und die Evangelisten Lukas und Johannes; in der Unterleiste sieht man Halbfiguren von Heiligen, darunter Franciskus und Johannes den Täufer. Die Christusfigur, die beste von allen, zeigt Simone's Auffassung und Behandlungsweise.

sieht man ein Madonnenbild, von dessen gemaltem Giebelabschluss nur noch Spuren übrig sind:

Maria, eine matronenhafte Erscheinung, sitzt von weitem Mantel umflossen auf reich gegliedertem mit Fialen geziertem Thron, die Hände jetzt betend zusammengelegt[66] und gradaus schauend, umschlossen von elliptischer Glorie, deren Rahmen zahlreiche Engel meist in Gruppen zu drei fliegend tragen; andere schweben von den Seiten her aufwärts in der Richtung zum Heiland, der in kleinerer Figur und in rundem Heiligenschein halb sichtbar die Hände auf das obere Rund der Mandorla Maria's breitet. Unter dem Bilde, das die Himmelfahrt vorstellt, steht: Assūptio gloriose virginis Marie. Campo Santo Pisa.

Sienesisch ist dieses durch Alter und Ausbesserung sehr entstellte Gemälde, aber in der Ausführung steht es noch unter Lippo; Simone vollends kommt ausser Betracht. Vasari's Lobsprüche machen es nicht besser.[67] Geringfügig wie es ist, weicht es auch von den andern Fresken ab, die im Campo Santo demselben Meister zugeschrieben werden. Diese bilden die obere Reihe des Cyklus aus der Raineri-Legende.

Im ersten Bilde links wird Rainer mitten unter tanzenden Männern und Frauen durch eine Matrone aufgehalten, welche ihn von den Anderen absondert und auffordert, dem Beispiele des guten und frommen Beato Alberto zu folgen.[68] Im nächsten Bilde sieht man den Heiligen zu den Füssen Alberto's knien; er empfängt den Strahl des heiligen Geistes, welcher in Taubengestalt über ihm schwebt. Ein Mönch beobachtet den Hergang durch die Thüröffnung, die Ferne bildet architektonische und figürliche Staffage.[69] Weiterhin kniet Rainer abermals zwischen einer Figur mit Heiligenschein und einem Weibe und erhält den Segen Christi, der ihm in der Kirche erscheint. — Der zweite Bildercomplex zeigt zuerst die Reise Rainer's ins heilige Land mit der wunderbaren übelriechenden Fracht: verschiedene Männer stehen im Schiffe um eine offene Kiste; einer derselben blickt hinein, indem er sich mit der einen Hand die Nase zuhält und mit der andern das Gesicht schützt; ein anderer wendet sich mit zusammengekniffener Campo Santo. Pisa.

[66] Ursprünglich hatte sie die Hände über der Brust gekreuzt, wie man aus der durch das jetzige hässliche Roth noch durchschimmernden älteren und auch besseren Zeichnung sehen kann.

[67] Vas. II, 91, 92.

[68] Hier haben wir einen der charakteristischen Rundtänze von Frauen, wie bei den Lorenzetti in Siena und anderen in S. Maria Novella. Der Mann in der Kapuze, welcher aufblickt, ähnelt dem sogenannten Cimabue in der spanischen Kapelle.

[69] Dieses Bild ist durch die Brüder Melani stark übermalt worden. Vgl. Rosini, Campo Santo.

Nase ab, der Heilige aber,[70] natürlich bewegt und mit dem Ausdruck des Gleichmuthes, erläutert das wunderbare Vorkommniss und macht die Nutzanwendung, dass weltliche Güter in Gottes Nase stinken. Am Ufer, dem das von springenden Fischen begleitete Fahrzeug zusegelt, sieht man eine zweite Erscheinung des Heilandes bei Rainer, der weiterhin Almosen austheilt und das Pilgerkleid nimmt. Den Schluss bildet hier die Himmelskönigin, die von Engeln[71] umgeben auf einem Throne sitzend den Heiligen grüsst, der ihr zugeführt wird. — Die dritte Gruppe umfasst fünf Episoden: die Versuchung des Heiligen durch Lucifer, die Flucht des Teufels und seine Erscheinung in der Luft mit der Pilgergestalt in den Armen, und wie er den Betenden mit einem Stein bedroht. Darauf ist die Zähmung zweier Löwinnen durch Rainer dargestellt[72] und seine Demüthigung vor Christus, der ihm zwischen Moses und Elias in einer Engelglorie erscheint.[73] Endlich steht Rainer am Klosterthor und bittet um Ruhestatt und Herberge, worauf die Spende des wunderbaren Almosens folgt.

Der Maler dieser durch die Zeit und die Hände der Restauratoren sehr misshandelten Fresken offenbart Schule und Auffassung Simone's; er ahmt seine Compositionsweise nach, doch ohne die Vollendung des Vortrags zu erreichen. Die langweilige Wiederholung derselben Köpfe, Gestalten und Bewegungen, stetes Einerlei der conventionellen Gesichtszüge, wie halbgeschlossener schläfriger Augen, niedriger Stirnen, gleichartig gewölbter Brauen, zugespitzter Bärte bekunden Armuth der Erfindung. Das Nackte ist gewöhnlich und uninteressant, die knappen Bewegungen mit straffen eckigen Linien gezeichnet, der leichte Fluss der Gewandung, der die Sienesen auszeichnet, verschwunden; die Oberfläche, dick und rauh im Auftrag, hat trübe monotone Färbung und an Stelle der lebendigen Frische Simone's ist hier Düsterheit getreten. Den gelblichen roth schattirten Fleischtönen fehlt das Relief, die in unbestimmten Tönen gehaltenen Gewänder sind verschwenderisch mit gleichfarbigen Arabesken ausgeputzt und die Zeichnung ist roh, mechanisch und plump. Wenn trotz des Mangels der technischen Vorzüge Simone's die Compositionen von ihm herrühren, so gehört die Ausführung doch unstreitig einem späteren unter-

[70] Er ist eine der besterhaltenen Figuren dieser Gruppe.

[71] Sie haben weniger gelitten als die übrigen Figuren.

[72] Diess sind höchst fremdartige und ganz ideale Abbilder des Katzengeschlechts.

[73] Fast gänzlich verwischt.

geordneten Künstler an. Und in der That geht aus urkundlichen Nachrichten hervor, dass dieser Cyklus erst 30 Jahre nach Simone's Tod begonnen ist. Im Buch der Einnahmen und Ausgaben für's Campo Santo findet sich eine Quittung des Malers Andrea de Florentia, welche die Zahlung von 529 Lib. 10 Soldi pisanisch als das ihm zukommende Salär für die Darstellungen der Historie des Beato Raineri bezeichnet. Es scheint, dass dieser Florentiner Andrea die Bilder im Auftrag Piero Gambacorta's gemalt hat, dass er den Titel „pictor opere" führte, in einem Hause dicht am Campo Santo wohnte und endlich, dass jene Summe am 13. Oktober 1377/78 (pisan. Stils) bezahlt worden ist.[74] Drei Jahre später wird ein Bote nach Genua geschickt, um den Barnaba da Modena zur Vollendung des Rainericyklus aufzufordern.[75] Barnaba kam auch, scheint aber wenig oder gar nichts hinzugefügt zu haben; den Abschluss erreichte die Arbeit erst i. J. 1386 durch Antonio Veniziano. — Die Beschaffenheit der drei obersten Gemälde deutet weit eher auf einen Zögling der sienesischen als der florentinischen Schule; gleichwol wird Andrea ausdrücklich ein Florentiner genannt. Mit Andrea Orcagna haben wir es hier nicht zu thun; denn er war bereits 1376 gestorben,[76] aber die Wahl schwebt zwischen folgenden Malern, deren Namen theils in den Künstlerrollen von Florenz, theils in andern Urkunden begegnen:

Andrea Ferri 1347[77] und 1357, Andrea del Passano[78] 1363, Andrea Bonaiuti 1374, Andrea di Nuto[79] 1377—1415, Andrea di Puccino 1367, Andrea di Currado 1379,[80] Andrea Ristori 1358, 1391[81]. War dieser letztgenannte durch Ristoro, Orcagna's Bruder,

[74] Die Belege bei Bonaini, Mem. ined. 104—6 u. 141.

[75] Ibid. 141, 142. — Vgl. Band I, S. 328.

[76] Vgl. oben Cap. I.

[77] Bonaini a. a. O. 106.

[78] Ibid. und Gaye, Carteggio II, 36.

[79] Beide bei Bonaini ib. und Gaye II, 37.

[80] Beide bei Gaye a. a. O.

[81] Seine Grabschrift zu S. Maria Novella lautet: „Sep. Andree. Ristori. pinctoris. de. Mugello etc." b. Bonaini 106. Als Datum der Einzeichnung Andrea's ins florentinische Malerregister gibt Bonaini (106) das Jahr 1333, Gaye (a. a. O. II, 37) 1359; Gualandi (Mem. risgu. le B. a. Ser. VI, 176) hat dagegen richtig das Jahr 1358. Bonaini's Angabe weicht am meisten ab; vgl. jedoch die Grabschrift Andrea's di Ristori in Moreni & Fineschi: Notizie etc. di S. M. Novella.

mit den Cioni verwandt, so hätten wir in ihm ein neues Bindeglied zwischen den sienesischen und florentinischen Malern; jedenfalls verlohnt es sich, nach einem Beispiel zu suchen, welches diese Annahme voraussetzt.

Dem Vasari zufolge soll Simone in Florenz den Kapitelsaal des Klosters S. Spirito und den von S. Maria Novella — die spanische Kapelle — ausgemalt haben.[82] Für die Entstehung der Fresken in S. Spirito wurden bereits die Jahre 1339 und 1346 ungefähr festgesetzt,[83] d. h. die Zeit, als Simone nicht mehr in Italien war. Einer der hier dargestellten Gegenstände entsprach genau einem noch im Cappellone de' Spagnuoli befindlichen. Geht man auf die Gründe der Angaben Vasari's in der Biographie des Simone zurück, so zeigt sich, dass er die Malereien in S. Spirito, im Cappellone und den Rainericyklus im Campo Santo darum Einer Hand zuschrieb, weil er an allen sienesischen Charakter wahrnahm, wie sie ja auch wirklich Anklänge an Simone's Stil bewahren.[84] Die Dominikaner gaben dem Maler, welchen sie in der spanischen Kapelle beschäftigten, ein bestimmtes Programm der Compositionen und er unternahm, in dem umfangreichen Gemälde eine geistliche Parteidoktrin zu verherrlichen, die schon im 14. Jahrh. ihre Gegner fand, später aber noch weit mehr angefochten wurde. Die Darstellung versinnlicht die Lehre, dass das Paradies durch demüthige Hingabe des Leibes und der Seele an die Kirche und insbesondere durch Annahme derjenigen Glaubenssätze zu erlangen ist, welche die Gründer der Inquisition predigten.

Cap. de' Spagnuoli. S. M. Nov.

Die linke Seite des Bildes an der Ostwand der spanischen Kapelle zeigt die Ansicht der Kirche S. Maria del Fiore nach Arnolfo's Modell als Symbol der Ecclesia militans. Davor sitzt auf erhabenem Throne Papst Benedikt XI. in vollem Ornat mit segnender Geberde, zu seiner Rechten sitzen ein Cardinal, die Hände auf ein Buch legend, und ein bärtiger Bischof mit Kreuzstab, zu seiner Linken ein Kaiser, das Schwert in der einen, den Todtenkopf als Reichsapfel in der andern Hand, ein König,[85] angeblich Philipp der Schöne von Frankreich, und

[82] Vas. II, 89 u. 117.

[83] S. Band I, S. 305.

[84] Die Fresken in Spirito waren zu Vasari's Zeit zerstört, vgl. Vas. II, 89.

[85] Kaiser und König gehören zu den weniger gut erhaltenen Figuren dieser Hauptreihe.

ein dritter Fürst. Die Herde der Gläubigen ist durch Schafe auf einem Altar vor dem Papste dargestellt, die unfehlbare Wahrheit des kirchlichen Glaubens durch Gruppen von Mönchen, Nonnen, Rittern und Damen, betend oder in sinnendem Gespräch vor einem predigenden Bischof (links) und zahlreichen andern weltlichen Gestalten, verschieden an Alter, Geschlecht, Erscheinung und Lebensstellung auf der rechten Seite. (Hier soll der Maler den Cimabue — eine Profilfigur mit Kapuze und kurzem Mäntelchen —, den Arnolfo, Petrarka und Laura mit brennendem Herzen porträtirt haben.)[86] — Ihren letzten Triumph aber dankte die Kirche dem heiligen Dominikus, der demgemäss rechts im Vordergrunde erscheint, wie er den geistlichen Kampf seines Ordens leitet, indem er die symbolische Meute weiss und schwarzer Hunde (domini canes) auf die Wölfe hetzt, um ihnen die geraubten Lämmer abzujagen. Weiter nach rechts sieht man ihn wieder im Wortgefecht mit Ketzern und in der Predigt zu den Ungläubigen.

Oberhalb dieser Bilderreihe, welche die dienende Kirche und die Thätigkeit der Dominikaner zum Gegenstande haben, versinnlichen andere Darstellungen die Seligkeit, welche den thätigen Anhängern ihrer Lehre beschieden ist: rechts zwei Mädchen, denen eine Dritte mit der Cymbel aufspielt, und ein Rundtanz von vier andern nach der Musik eines Dudelsackes, den ein ungeheuer grosser Bursche handhabt. Darüber sitzen zwei ritterliche Paare, eine Gruppe von zwei Männern und zwei Damen, einer der Männer mit dem Falken auf der Faust, der andere die Hand am Gesicht dem Klang der Geige lauschend, die von der einen Dame gespielt wird, während die zweite mit einem Schoosshund tändelt;[87] hinter ihnen einen Hügel hinan, der von fernen Häusersilhouetten gekrönt ist, erstreckt sich ein dichtbelaubter Obstgarten, von wandelnden Figuren und von Knaben bevölkert, welche die Bäume plündern. Neben diesen Scenen, welche die irdischen Freuden in ihrer Harmlosigkeit vorstellen, sieht man den Dominikus aufs Neue: zuerst wie er die Beichte eines Edelmanns hört, dann, wie er den Gläubigen, deren Gewissen er durch geistlichen Zuspruch befreit hat, den Weg zum Paradiese zeigt. Diess öffnet sich höher oben jenseits einer Bogenpforte, an welcher Petrus steht und die Procession der seligen Geister, die klein und in Kindergestalt nahen,

[86] Es ist jedoch zweifelhaft, ob diess wirklich Porträts sind; sehr auffällig erscheint, dass Philipp IV., der Widersacher päpstlicher Autorität, hier als unterthäniger Genosse der irdischen Kirche abgebildet sein sollte. — Ebenso wenig will die Verherrlichung eines Dichters durch die Dominikaner einleuchten, der Papst, Kaiser, Bischof und Fürsten, wie sie dicht daneben thronen, darum tadelte, dass sie ihren Posten durch unrühmlichen Rückzug zur Rhone und zur Donau verlassen hatten. War Simone der Maler des Bildes, so konnte er Laura damals noch nicht aus eigener Anschauung malen, denn er sah sie erst später. — Die Köpfe dieser Gruppe sind sehr wohl erhalten.

[87] Wie jener Tanz Aehnlichkeit mit dem Gemälde Lorenzetti's in Siena hat, so erinnern diese Figuren an die sogenannten Orcagnafresken im Campo Santo.

zum Eintritt ladet, nachdem sie von zwei Engeln Kränze empfangen haben. Links davon blickt man ins offene Paradies; es ist mit reihenweis stehenden männlichen und weiblichen Heiligen angefüllt, von denen namentlich Moses, Noah, Johannes der Täufer, Paulus, Laurentius, Franciskus, Antonius und Agnes durch Attribute kenntlich sind. Sie blicken andachtvoll empor, wo über dem von den Evangeliensymbolen umgebenen Altar mit dem Lamm der Heiland ernst geradaus schauend mit Buch und Schlüssel in den Händen auf dem Regenbogen innerhalb der Aureole sitzt; zu seiner Rechten steht Maria mit der Lilie in der Hand, umgeben von schwebenden und singenden Engelchören, welche in gleicher Weise den Raum auf der andern Seite füllen.

Dieses riesenhafte Bildwerk von mehreren Hundert Figuren in symmetrisch vertheilten, gut verbundenen Gruppen gibt heute nicht mehr unmittelbar die richtige Vorstellung von dem coloristischen Talente des Urhebers, da bis auf einen kleinen Theil Alles übermalt ist.[88] Dennoch nimmt man grosse Verwandtschaft mit den Rainerifresken in Pisa wahr: dieselben melancholischen gelben Töne, dieselben in unschönem Weinroth schattirten Gewänder mit Stickereien von gleicher Farbe, dieselben Köpfe und meist monoton charakterisirten Figuren, nur spärlich durch rothe Schatten modellirt, endlich ebenso schlecht verstandene nackte Formen, derbe Umrisse und Extremitäten. Der Christus in der Glorie hat die hageren Formen, den breiten Kopf, die geradlinigen eckigen Conturen und das knappe Kleid, wie die Sienesen es besonders lieben. Zu besserer Individualisirung erheben sich allerdings die unteren Vordergrundfiguren, in denen auffällige Mannigfaltigkeit herrscht, auch der Tanz ist recht graziös wiedergegeben und den Gruppen hier fehlt es nicht an wohlgefälligen Köpfen, wie auch die Engel im Paradiese manchen anmuthigen Zug haben, aber Kraft der Ausdrucksweise ist selten und der durchgehende Charakter steht dem Maler des Cyklus in Pisa näher als dem Simone Martini.[89]

[88] Diese Wand ist wie die übrigen der Kapelle barbarisch überarbeitet; alle Hintergründe sowie Theile der Gewänder sind neu gefärbt in einem Tone, der schliesslich eine Art Orangefarbe angenommen hat. Unterhalb kann man die alte Farbe noch wahrnehmen. Viele Köpfe sind so übergangen, dass sie die zugehörigen Heiligenscheine zum Theil mit decken.

[89] Rumohr (Noten zu Schorn's Vasari I, 262) sagt, die erhaltenen Werke

An der Nordwand der Kapelle ist der Raum oberhalb des Thürbogens, welcher zum Chor führt, mit dem Fresko der Kreuzigung gefüllt, dessen Stil nach Vasari's Angabe mit demjenigen der Bilder zu S. Spirito übereinstimmt. Links unten sieht man Christus das Kreuz tragen; er dreht sich nach den Marien um, die durch eine Reihe Soldaten von ihm getrennt sind. Angeführt von militärischer Escorte zu Ross und Fuss und von mancherlei Volk geleitet bewegt sich der lange Zug durch Jerusalem, von dessen Zinnen und Fenstern zahlreiche Neugierige herabschauen,[90] aufwärts nach Golgatha. Dort sieht man inmitten den Heiland am Kreuze von klagenden Engeln umflattert, während die Menge unten ihn verspottet; Maria steht links im Kreise der heiligen Frauen, die sie halten, und blickt, die Hände im Schooss gefaltet, zum Sohne auf, der den Kopf nach ihr geneigt hat. Magdalena neben einem Krieger zu Pferde, der sich zu ihr beugt, streckt die Arme verlangend empor. Ueber dieser Gruppe, von dicht geschaarten Reitern umringt, sieht man den reuigen Schächer, der sterbend zu den Engeln hinaufblickt; der Böse auf der andern Seite stirbt schreiend unter den Qualen, welche ihm Teufelsgestalten bereiten und der Henker unten, der ihm die Beine zerschlägt. Darunter sieht man die Soldaten das Loos um die Kleider werfen und einen Reiter, der die Menge auseinandertreibt. — Dem Bilde der Kreuzschleppung gegenüber ist vorn zur Rechten Christus in der Vorhölle gemalt; Satan liegt unter dem Thürflügel, über welchen der Erlöser mit der Kreuzfahne hereinschreitet; er reicht dem Adam die Hand, hinter welchem die Schaar der Gerechten des alten Bundes anbetend harrt.

Cap. de' Spagnuoli. S. Maria Novella.

Alle Theile dieses ausgedehnten Bildes haben in ihren undurchsichtigen Figurenmassen, ihren Handlungen, Bewegungen und Formen sienesisches Schulgepräge; sie sind gewissermassen dessen classischer Ausdruck, denn wie die Composition des Limbus genau von Duccio entlehnt ist, so behält Taddeo Bartoli die hier niedergelegten Typen und ihre Geberdensprache bis ans Ende des 14. Jahrh. bei.[91] Nicht Alles ist von Einer Hand gemalt; die Vordergrundfiguren, von denen sich etliche durch die starken sienesischen Unterkiefer auszeichnen, sind schlechter als das Uebrige,

Simone's und Lippo's seien den Fresken im Cappellone durchaus nicht ähnlich. G. M. Mecatti (Notizie) nimmt sogar an, Simone's und Lippo's Malereien seien hier durch andere ersetzt, und hält daher die jetzigen für modern. Ghiberti weiss überhaupt nichts von Gemälden Simone's in Florenz.

[90] Die Maassverhältnisse sind hier in erstaunlich naiver Weise ausser Acht gesetzt.

[91] Die Heiligenscheine sind in Reliefpressung auf dem Intonako eingeprägt und waren ursprünglich vergoldet. Einige sind in Gelb nachgemalt.

ihr höchst rohes Aussehen lässt auf die Arbeit von Gehilfen schliessen. Von denselben Malern sind auch die Scenen aus den Legenden des Dominikus und Petrus Martyr über dem Eingangsthore, woran freilich nur das wenigste echt ist:

Cap. de' Spagnuoli. S. M. Nov.

Das eine Bild zeigt das Wunder des Dominikus an einem kranken Weibe, welche am Boden liegt und von ihren Genossinnen aufgerichtet wird, das zweite einen kranken Mann, der sich im Bett erhebt und die Arme gen Himmel streckt, mit einigen weiblichen Neben- und Vorgrundfiguren, das dritte die Predigt des Heiligen,[92] alles von rohester Ausführung. —

Wer nun auch der Haupturheber des ganzen Cyklus sein mag, es ist derselbe, welcher die erste Folge der Rainerifresken im Campo Santo gemalt hat. Schon bei der ersten Beleuchtung des Cappellone[93] wurde bemerkt, dass die Glorie des heil. Thomas von Aquino mit den ausgedehnten Allegorien an der Westwand sienesischen Duktus zeige und den Arbeiten sehr nahe stehe, welche man mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Andrea da Florentia zuschreiben darf. Diese Annahme bestätigt sich bei näherer Betrachtung durchaus; der Künstler, dem die Dekoration der spanischen Kapelle anvertraut war, ist von Herkunft Florentiner, von Kunstrichtung Sienese, und beides stimmt bei diesem Andrea. Von Simone Martini unterscheidet er sich wesentlich.

Das Altarstück, welches Simone nach Vasari's Behauptung für die Kapelle der Gondi in S. Maria Novella malte,[94] wird von Siena herübergeschickt worden sein und bei der Zeichnung der Kreuzigung in den Uffizien, die deutlich seinen Stil trägt, ist solche Provenienz noch begreiflicher; auch diess also nöthigt nicht zu der Annahme, dass Simone in Florenz selbst gearbeitet habe. — Hat endlich Simone sich überhaupt mit Miniaturen befasst, wie man aus Petrarka's Sonetten schliessen will, dann möchten wir den malerisch ausgeschmückten Virgil in der Ambrosianischen

[92] Die Zuhörerschaft ist zerstört.

[93] Vgl. Band I, S. 306—9.

[94] Vas. II, 89. Es stellte die Jungfrau mit dem Kinde nebst Lukas und anderen Heiligen dar und war mit dem Namen bezeichnet. — Richa (Chiese II, 110) erwähnt noch ein Bild Simone's auf einem Altar in der Kirche des Klosters delle Murate in Florenz, welches die Calvarienscenen zum Gegenstand gehabt und einer Miniatur geglichen haben soll.

Bibliothek zu Mailand mehr als alle anderen beigebrachten Beispiele für ein Beweisstück gelten lassen.[95]

Die Frucht seiner Arbeiten legte Simone theils in Häusern an, die er in Siena erwarb, theils in Landbesitz auf der benachbarten Flur von Vico. Da er kinderlos war, sparte er für seine Neffen und Nichten, die Kinder Donato's, und vermachte ihnen einen grossen Theil seines Vermögens, das er selbst auf etwa 700 Lib. anschlägt.[96] Trotz der Bande jedoch, die ihn an seine Heimath knüpften, liess er sich im Februar 1338/39 bestimmen, mit seiner Frau und Donato nach Avignon an den päpstlichen Hof zu ziehen. Hier lernte er Petrarka und, wie man annimmt, auch Madonna Laura kennen, deren Bildniss er malte.[97] Neben künstlerischen Aufgaben beschäftigte ihn hier auch eine Angelegenheit der Dominikaner seiner Vaterstadt. Unter den alten Aktenstücken zu S. Domenico in Siena hat sich eins vom Jahre 1339 erhalten, kraft dessen Simone und sein Bruder durch Andrea Marcovaldi, Rektor der Kirche S. Angeli, ermächtigt werden, päpstliche Sendschreiben in Empfang zu nehmen und Einspruch gegen ihren Inhalt zu erheben, der sich auf eine am Hofe zu Avignon anhängige Sache bezog. Sie werden ausserdem angewiesen, über Ort und Forum zur Erledigung der Sache in Verhandlung zu treten und überhaupt Alles zu thun, was dabei Brauch und nütze sei. Es charakterisirt die lahme Rechtspflege am avignonischen Hofe, dass dieses Geschäft sich bis ins Jahr 1344 hinausschleppte.[98]

In Simone haben wir hier nun den künstlerischen Stellvertreter Giotto's, der, wie wir sahen, drei Jahre vor dieser Uebersiedlung des sienesischen Nebenbuhlers nach Frankreich durch

95 Eine Figur Virgils hat hier ganz ausdrücklich Simone's Charakter und Eigenthümlichkeiten; ein Auge ist zerstört, einige Stücke verlöscht, andere aufgemalt. Della Valle machte zuerst darauf aufmerksam, dass die Miniaturen der Handschrift, welche Petrarka's Eigenthum gewesen sein soll, von Simone seien. Das MS. hat die bekannte Inschrift: „Mantua Virgilium qui talia carmina finxit, Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit."

96 Das Testament ist abgedruckt Doc. Sen. I, 243.

97 Vasari (II, 98) gibt an, er sei von Pandolfo Malatesta eigens dazu nach Avignon gesandt worden, um Petrarka zu porträtiren.

98 Urkundliches darüber gibt Milanesi Doc. Sen. I, 216—18.

den Tod verhindert wurde, dem ehrenvollen Rufe Papst Benedikts XII. zu folgen.[99] Die monumentalen Malereien in Avignon sind bisher fast unbeachtet geblieben. Von Vasari bis auf Della Valle hat Niemand über die Bilder berichtet, mit denen die beiden Hauptkapellen und mehrere andere Räume der Exilresidenz geschmückt sind.[100] 1782 berichtete Stefano Borgia, Sekretär der Propaganda, auf Grund handschriftlicher Notizen des Abbé Deveras, Chanoine de S. Pierre Davignon, „dass der Cardinal Annibale de Ceccano „etwa im J. 1349“ den Portikus der Kathedrale Notre Dame des domns zu Avignon von dem berühmten Maler Simon Memmius habe ausmalen lassen: dort sei der heil. Georg zu Ross zu sehen, die Lanze in der Hand einen Drachen durchbohrend, und zur Seite des Heiligen ein knieendes Mädchen in Grün gekleidet, die man für die schöne Laura halte.“[101] Unter dem Bilde las man die angeblich von Petrarka herrührenden Verse:

„Miles in arma ferox bello captare triumphum
Et solitus justas pilo transfigere fauces
Serpentis tetrum spirantis pectore fumum
Occultas extingue faces in bella Georgi.“

[99] Vgl. Band I, S. 225 u. 279. Wir tragen an dieser Stelle den Hinweis auf Hermann Grimm's Aufsatz „Ueber Giotto's Berufung nach Avignon“ nach (s. Künstler u. Kunstwerke II, 203), welcher das Verhältniss Benedikts XII. zu Giotto zuerst zurechtgestellt und die Bemerkung Albertini's (in dessen Opusculum de mirabilibus Romae lib. III) richtig interpretirt hat. — Der Irrthum bezüglich der Thätigkeit Giotto's in Avignon und die Verwechselung Benedikts XII. mit dem XI. findet sich übrigens auch bei Butzbach von Miltenberg (Johannes Piemontanus) in dessen 1505 verfasstem „Libellus de preclaris picture professoribus“ (abgedr. in A. v. Zahn's Jahrb. f. Kunstwissenschaft II, Heft I): „Artem proinde recentiori euo Zetus quidam tempore Benedicti xj historias martyrum apud Auinionem ingeniosissime pingendo ad veterem rursus dignitatem reduxisse dictur.“

[100] Schon Fazio degli Uberti, welcher die Bilder Simone's vielleicht im Entstehen gesehen hat, lässt uns hier im Stich; er betrachtet in seinem Dittamondo (l. IV, c. XXII) Avignon nur mit den Augen des Rigoristen: „Vedrai la santità che regna in loro, E del sesto Clemente udirai come Dissipò largamente il gran tesoro.“ Auch A. F. Rio, de l'art chrétien, Paris 1861, schweigt über diese Malereien. Auf das Buch von Léon Palustre de Montifaut „De Paris à Sybaris“ (Paris, Alph. Lemerre, 1868), welches die oben folgenden Schilderungen wenigstens mit eigenem Glauben an die Priorität vorträgt, soll noch Rücksicht genommen werden.

[101] Brief an Della Valle in dessen Lett. Sen. II, 95. — Von dem Anonymus (Edit. Morelli, Bassano 1800 p. 19) erfahren wir, dass sich im Hause des Pietro Bembo in Padua ein Porträt Laura's, „der Freundin des Petrark,“ von unbekannter Hand befunden habe, welches Copie eines Wandbildes in Avignon gewesen wäre, auf dem Laura als heil. Margareta dargestellt sei.

Wäre die Entstehungszeit 10 Jahre früher gesetzt, d. h. eben noch vor Simone's Tode, so könnte er hier für Cardinal Ceccano gearbeitet haben, welcher bis 1350 als Bischof von Frascati lebte.[102] Jetzt ist das Bild des heil. Georg wahrscheinlich infolge seiner Schutzlosigkeit gegen Wind und Wetter zu Grunde gegangen. Dagegen hat die Säule des Portals, das Bogenfeld über dem Architrav des Eingangs und das Frontispiz darüber den Freskenschmuck behalten.

In der Lünette thront die Jungfrau, das blondlockige Kind mit entblössten Armen und Schultern auf dem Knie haltend; Monsignor Ceccano als Stifter kniet links zu Maria's Füssen, von einem Engel geschützt, der mit einem zweiten den Teppich zurückschlägt und dadurch das Bild gleichsam enthüllt, eine höchst ansprechende Composition. Bei den Engelgestalten ist die gute Formgebung und graziöse Bewegung noch zu würdigen, obgleich das Fresko ungemein gelitten hat.[103] Kathedrale. Avignon.

An der Leibung des Lünettenbogens sind 6 Engelsköpfe angebracht, die durch Ornamente, abwechselnd blau auf weiss und weiss auf blau, und in der Mitte durch die Taube von einander abgesetzt werden. Sie bezieht sich vermuthlich auf ein Verkündigungsbild, auf welches jetzt nur noch eine Vase mit der Lilie über dem rechten Kapitäl des Architravs und die darüber sichtbaren Ueberbleibsel eines Engels schliessen lassen, dessen Gegenfigur zerstört ist. — Ein Dreiecksfeld über dem Thürbogen enthält den segnenden Heiland sitzend[104]

[102] Er war Förderer der Wissenschaften und Verfasser einer versificirten Lebensbeschreibung der Apostel Petrus und Paulus.

[103] Palustre de Montifaut (s. Anm. 100) constatirt, dass der Kopf Maria's mit einem Nagel durchbohrt und das Bild auch sonst auf barbarische Weise zugerichtet ist (par un luxe de plâtre désespérant). — Vasari (II, 97) gibt eine genaue Beschreibung von Simone's Verfahren, die Umrisse seiner Figuren auf die rauhe Berappung einzuzeichnen und zu schattiren, wobei er seine bereitgehaltene kleine Skizze in die grösseren Maassverhältnisse des Wandbildes übertrug, welches er nachher auf einem darübergelegten zweiten Bewurf nachmalte. Diess bestätigt sich hier, da am oberen Theile der Thürlünette die Mauer blos liegt und man daneben ein Stück des ersten Bewurfes sieht, worauf die schattirten Umrisse von Kopf und Flügeln zweier Engel, ein Stück vom Arm des Christuskindes und vom Kleide der Jungfrau ganz in Roth angelegt sind und genau mit der Zeichnung auf dem oberen Bewurfe übereinstimmen, welcher von derselben Stärke ist wie der rohe Stuckgrund unterhalb. Bei Bearbeitung des zweiten Intonaco nun gab Simone den Fleischpartien nicht den grüngrauen Generalton, welcher sich auf seinen Tafelbildern durchweg vorfindet, sondern bediente sich des weissen Kalkgrundes für die Lichtstellen, während er die Schatten in Roth behandelte. — Auf diese Beobachtung stützt Palustre de Montifaut den Echtheitsbeweis, doch dazu reicht dieselbe noch nicht aus.

[104] Der Kopf und die unteren Gewandfalten der Figur sind abgeblättert.

und von 6 Engeln umgeben, welche in wohlgefälliger Bewegung durch den Himmelsraum schwebend ihre Gewänder im Winde flattern lassen.

Die ansprechende, an Strenge streifende Formgebung dieser unzweifelhaft echten Stücke zeigt, dass Simone hier in frischem Zuge arbeitete, unbeengt von den Fesseln der alterthümlichen Stilisirung, soweit ein Sienese sich überhaupt von ihnen zu befreien vermochte. — Ausser dem Portikus der Kathedrale schmückte er auch die Halle des ehemaligen Consistoriums im päpstlichen Palaste mit Fresken aus, allein dieser geheiligte Raum diente bis vor kurzem — wenn nicht noch heute — den „Enfans de troupe" als Schlafsaal. Von den mittels Diagonalen abgetheilten dreieckigen Feldern des Kreuzgewölbes derselben ist erst eins von der Tünche gereinigt:

Halle des Consistoriums. Avignon.

Die Fläche, in deren 3 Ecken je eine Sibylle angebracht ist, trägt 18 lebensgrosse alttestamentliche Gestalten: Jesaias, Jeremias, Micha, Nahum, Habakuk, Zephanjah, Maleachi, Obadja, Ezechiel, Moses, Henoch, Hiob, Salomo, David, Daniel, Hosea, Joel und Amos; sie stehen mit Schriftrollen in der Hand nebeneinander, theils im Gespräch begriffen, theils in feierlichem Schweigen, hin und wieder etwas übertrieben bewegt. Auch hier hat Simone die Schwerfälligkeit und Plumpheit der alten Typen gelegentlich durch Anlehnung an die Natur ansprechender gemacht. An Breite der Gewandmotive und gewissenhafter Zeichnung lässt er es hier ebenso wenig fehlen wie an der beliebten Ueberladung mit Ornamenten.[105]

Zum päpstlichen Palast in Avignon gehören zwei Kapellen oder Oratorien, eine zu ebener Erde, die sogenannte Kapelle des Papstes, die andere gerade darüber und von ganz gleicher Gestalt, ehemals die Kapelle des „Santo Uffizio". Sie bilden die Innenräume eines Thurmes mit ungeheuer dicken Mauern, erhalten ihr Licht durch drei Fenster mit tiefen schräg einspringenden Gewänden und sind über und über mit Fresken bedeckt;

[105] Einige Köpfe haben an Farbe verloren, der des Maleachi ist sogar völlig verlöscht, das Uebrige aber gut erhalten. Die lichte Carnation, schwach schattirt und daher unplastisch in der Wirkung, bildet ein weiteres Kennzeichen des sienesischen Meisters, welchem Herr Palustre de Montifaut jedoch diese Fresken aberkennt.

der untere Raum ist dem Leben Johannes des Täufers und anderer Heiliger gewidmet, die Inquisitionskapelle den Legenden der Heiligen Martial, Stephan, Petrus und Valerian.

Kap. d. Papstes. Avignon.

Die ersten Bilder, welche sich dem Beschauer beim Eintritt in die päpstliche Kapelle zeigen, sind die links am obersten Streifen der dem Eingang gegenüberliegenden Wand angebrachten Darstellungen der Geburt des Täufers und seiner Namengebung: Elisabeth, jugendlich und schön, sitzt aufrecht auf einem breiten Bett, hinter welchem zwei Mägde zu ihrem Dienst bereit stehen; ausserdem sind Spuren einer bärtigen männlichen Figur sichtbar[106] und rechts im Vordergrund hält ein grosses Weib von schönem Profil das neugeborene Kind, dessen Namen der links sitzende Vater auf einen langen Streifen schreibt. Der obere Theil der Rundfläche auf dieser Seite ist kahl, aber eine Abtheilung der abgeschrägten Fensternische enthält eine Gruppe Volks, in welcher die beiden vordersten Figuren, Frauengestalten im Profil, durch ihr Kostüm und die porträtmässige Behandlung auffallen. — Unter dem Bilde der Geburt sieht man den Täufer in der Wüste predigen,[107] hinter ihm Bruchstücke der Zuhörerschaft und etlicher Figuren in der Fensternische, welche seine Rede erläutern.[108] — Auf der linken Seite des Bogenfeldes links vom Eingang sind noch Spuren von der Taufe Christi, dem Gebet des Heilands am Oelberg und der Erscheinung Gottes in einer Engelglorie vor Christus erhalten. Die oberen Abtheilungen der Fensternische enthalten Stücke von Apostelfiguren. Die linke Seite der Lünette, auf welcher ursprünglich zahlreiche Gestalten gruppirt gewesen sind, ist fast ganz zerstört. Den unteren Streifen der Wand links vom Fenster nimmt der Tanz der Salome ein: die hurtige Bewegung, mit welcher sie Kopf und Körper zurückschleudert und ihren Schritt mit dem Spiel der Hände begleitet, die in unnatürlich verrenkter Weise hinter den Rist zurückgebogen sind, machen diese Figur zu einem der seltsamsten Beispiele von der Ziererei, in welche sich die Sienesen zuweilen verloren. Links sieht man hinter einem Tische den Herodes mit zwei Gästen;[109] diese beiden tragen die wunderlichsten langgehörnten Mützen und ihre Profile sind fast Karikaturen. Ueberdiess wirkt das Bild durch gänzliche Vernachlässigung der Perspektive an Wänden, Decke und Tisch sehr ungünstig. Der Abstand des künstlerischen Vermögens

[106] Von dieser ist nur der Kopf erhalten und zwar ist derselbe unverhältnissmässig gross.

[107] Sein rothes Gewand ist eine neue Zuthat.

[108] Von diesen sind zwei Köpfe erhalten, derjenige eines Zuhörers, der von Johannes spricht, indem er mit dem Daumen hinter sich deutet, eine gemeine Geste, welche bei den Sienesen oft vorkommt. U. a. auch bei dem sogenannten Cimabue in der spanischen Kapelle.

[109] Von dem Soldaten, welcher das Haupt des Johannes auf der Schüssel herbeibringt, sind nur noch Arm und Hand übrig.

zwischen diesem offenbar auch von Simone herrührenden Bilde und den Malereien Giotto's in der Peruzzikapelle in Florenz ist ausserordentlich gross und höchst charakteristisch. An der rechten Fensterseite sieht man den Henker, der den Johannes soeben enthauptet hat, während in der Nische ein Volkshaufe das Ende des Opfers erwartet. —

Die Wand rechts vom Eingange zeigt im untern Streifen links vom Fenster den aufrecht stehenden Gottvater in weisser Tunika, aus dessen Munde ein zweischneidiges Schwert hervorgeht; mit der Linken hält er die Schlüssel und legt die Rechte dem langhaarigen bärtigen Johannes aufs Haupt, der betend vor ihm kniet. Haltung und Bewegung der apokalyptischen Gestalt zeichnen sich durch Naturgefühl und Einfachheit, seine Züge durch weihevolle Milde und Zartheit aus, die mit Bäumen bestandene Landschaft des Hintergrundes erstreckt sich in die Fensternische hinein. Darüber ist die Berufung der Söhne des Zebedäus dargestellt, und wieder rechts von diesem Bilde die Auferweckung der Tabitha durch Petrus; in der Frauengruppe hinter der Genesenden sieht man eine die Hände staunend über den Kopf erheben, eine von Simone öfter angewendete Geste,[110] welcher ebenso echt sienesische Empfindungsweise zu Grunde liegt wie der ganzen Composition dieser massenhaft in kleinem Raum aneinandergereihten Gegenstände.

An der rechten Seite der Wand, die dem Eingange gegenüber liegt, setzt sich diese Bildreihe fort: der Heiland,[111] aufrecht und mehr zart als majestätisch, steht scheinbar redend am untern Theile vor der Nische, in welcher nur noch Bruchstücke von Bäumen erhalten sind. Hinter Christus sieht man zwei Engel, von denen der nächststehende in Vorderansicht, welcher über seine Brust hinweg nach dem Heiland weist, durch lange hagere Gestalt, enganliegende Kleidung und besonders durch das in knopfartigen Ringeln aufgewickelte Lockenhaar auffällt; der andere, den man im Profil sieht, zuckt die Achseln und beugt sich dabei mit vortretenden Ellenbogen in der affektirten Art eines Tanzmeisters; jenes erste Modell wird bis auf Taddeo Bartoli hinab in der sienesischen Schule viel wiederholt, das zweite jedoch ist ein dem Simone allein eigenthümliches Stück Ziererei. Ueber dieser Scene sieht man eine vereinzelte Figur,[112] die ihre Rede mit den Geberden der rechten Hand begleitet, während die Zuhörerschaft so gut wie ganz zerstört ist.

[110] Sie findet sich ebenso in der Martinskapelle in Assisi und in S. Lorenzo maggiore in Neapel, wie überhaupt bei der ganzen Schule. Das Vorbild ist bei Duccio zu suchen, welcher sie in seiner Darstellung der Bestattung Christi im Dombilde zu Siena anbrachte. Die Gruppe um den Apostel hat gut individualisirte Köpfe, nur ist leider die untere Hälfte des Bildes zerstört.

[111] Die Farbe seines blauen Mantels ist fast ganz verlöscht.

[112] Ihr rothes Gewand ist frisch gemalt.

Die Lünette über der Eingangsthür füllt die Kreuzigung, von welcher jedoch die Hauptfigur fast ganz entfärbt ist und nur noch aus den Umrissen beurtheilt werden kann: am Kreuze, dessen Stamm Magdalena umfasst, während am Querbalken rechts und links ein Engel von langer Gestalt und anschliessender Kleidung fliegt, sieht man Christus aufgerichtet, weder todt noch hängend und im Gespräch mit Johannes, der von Priestern und Soldaten umgeben unten rechts mit offenem Munde steht, ohne des Jammers der Mutter[113] inne zu werden, die an der andern Seite angebracht ist. Am Gekreuzigten lässt sich der schöne wohlgebildete Körper und der milde Gesichtsausdruck noch würdigen; wir haben hier vielleicht den besten Crucifixus, den die Schule hervorgebracht hat, wenn auch der Composition im Ganzen der Sinn für die Raumbenutzung abgeht, den die Florentiner besitzen.[114] Kap. d. Papstes. Avignon.

Auf den Dreieckfeldern des Kreuzgewölbes der Decke sieht man: in den Ecken über der Kreuzigung Johannes den Evangelisten mit einer Rolle in beiden Händen und die (fast unkenntliche) Jungfrau, im nächsten Raume Johannes den Täufer; er trägt rothen Mantel über dem Kameelfell und deutet mit der Rechten nach unten, ihm gegenüber Elisabeth; das dritte Paar ist Anna und Zebedäus, welcher die Netze hält.[115] Anna, eine trefflich erhaltene Figur mit den weichen Zügen der sienesischen Frauenbilder, steht in einer Landschaft, die durch Gewässer belebt wird; von gleicher Zartheit, doch etwas schwach, ist Elisabeth, welche auf blumiger Wiese stehend das Kleid mit der rechten Hand aufnimmt. Landschaft mit Bäumen füllt die Deckenfelder; ihre im Scheitelpunkt von einem Wappenschild zusammengehaltenen Diagonalen sind in üblicher Weise verziert.

Ueber den Urheber dieser Fresken kann füglich kein Zweifel sein; hier arbeitete derselbe Simone, von welchem die Decke der Consistorialhalle und der Portikus der Kathedrale dekorirt sind. Dass er dabei Gehilfen zur Hand hatte, versteht sich, einer derselben ist wahrscheinlich sein Bruder Donato gewesen. Von der Färbung im Ganzen lässt sich angesichts der arg verwüsteten Bilder allerdings kein Eindruck gewinnen, aber bei aller Einschränkung des Urtheils kann man aus den Ueberresten doch noch

[113] Der Kopf Maria's ist durch Abreibung entstellt.

[114] In dem Streifen unter der Lünette erkennt man Spuren zweier Männer, welche Steine schleppen, und von zwei Heiligen die Köpfe mit Nimbus; rechts davon sieht man in einem Innenraum zwei Halbfiguren von Aposteln, eine Treppe und ein Weib.

[115] Das vierte Figurenpaar ist zerstört. Am Johannes ist das Kleid übermalt, vom Kopfe des Täufers fehlt ein Stück, an der Stelle, wo Maria stand, ist ein Loch in der Wand, Zebedäus hat den Kopf eingebüsst.

soviel feststellen, dass sie dem Verfahren Simone's entsprechen, dessen eigenthümlich flache gelbliche Fleischtöne sich ebenfalls hin und wieder vorfinden.

Das erste Stockwerk des Thurmes, dessen Erdgeschoss der oben beschriebene Raum einnimmt, bildet die Kapelle des heil. Officiums, der Inquisition. Sie hat dieselbe Gliederung wie jene und ist auch in ähnlicher Weise — in Streifen, welche auf fingirtem architektonischen Rande aufsitzen — durchweg ausgemalt.

Cap. del S. Uffizio. Avignon.

Die Mitte der Decke schliesst hier ein Medaillon mit der zwar theilweise entfärbten, aber regelmässig gezeichneten Gestalt Christi. Mehr haben die Figuren in den dreieckigen Theilungsfeldern gelitten; auf einem derselben erkennt man den Heiland, wie er von Engeln umgeben dem Petrus erscheint; um diesen sind Heilige gruppirt, von denen einer als „S. Martialis“ bezeichnet ist. Dicht daneben kniet derselbe Heilige als Bischof vor Petrus und seinem Gefolge, und weiter unten sieht man ihn nochmals, wie er die Gestalt eines krank im Bett liegenden Mannes, der als „S. Austelinus“ benamt ist, mit dem Kreuze berührt. — Auf dem folgenden Felde ist eine religiöse Ceremonie innerhalb der Kirche dargestellt; unter dem Gesange der Choristen treibt Martial einem vor ihm knieenden besessenen Weibe den Teufel aus. In den nächsten Bildern gibt wieder der Apostel des Limousin einer knieenden Gestalt den Segen und vollzieht weiter unten eine Taufe. — In der dritten Abtheilung sieht man ein Götzenbild auf einer Säule von einem Dämon gegen zwei Engel vertheidigt, welche dasselbe stürzen, darunter Martial, von bekehrten Götzendienern knieend umringt. Weiterhin kniet er seinerseits vor Christus und den 12 Aposteln und im Hintergrunde vertheilt er Almosen und heilt Kranke. — Die letzte Abtheilung zeigt in gleich viel Scenen den Heiland unter den Aposteln, den heil. Martial mit dem Modell eines Kastells in Händen seinen Anhängern predigend, tiefer unten Petrus, wie er den Heiligen tauft, und in einem Nebenfelde den Heiland, der von Engeln umgeben ihm die Hände auflegt, das Ganze vervollständigt durch eine Vorgrundfigur, welche beschäftigt ist, ein Netz aus dem Wasser zu ziehen.

Diesen mannigfaltigen und vielgliedrigen Darstellungen an der Decke gesellen sich weitere von nicht geringerer Zahl an den Wänden der Kapelle, welche zufolge der angebrachten Gegenstände den Heiligen Martial, Petrus, Paulus, Stephan und Valerian gewidmet war. Sind diese Stücke in Charakter und Ausführung auch den andern avignonischen Malereien untergeordnet, so stimmen sie doch durchaus mit denen der darunterliegenden Kapelle

überein und rühren ebenfalls von Simone und seiner Schule, gewiss aber nicht von Giotto her.

Im oberen Theil der Lünette links vom Eingange kniet Stephanus vor Petrus über einer Gruppe von neun niedergeworfenen Gestalten; darunter ferner Spuren eines Knieenden (ohne Kopf), dessen Krücken seitwärts liegen. Links vom Fenster treibt ein Bischof einen Teufel aus, dessen gefesselte Gestalt noch einmal in der Luft zu sehen ist; darunter Ueberreste eines Leichnams. — Auf der linken Seite der Wand gegenüber dem Eingang kniet Martial vor Christus mit seinen Engeln, und in der Nische kniet Valerian vor Martial. An der Lünette erkennt man Reste eines Martyriums und die durch Engel gen Himmel getragene Seele; einen ähnlichen Vorgang enthält auch die Wölbung des Fensters.[116] — Der obere Theil der Lünette rechts vom Eingang zeigt den Martial und eine knieende Figur, welcher er die Ketten abgenommen hat, ferner denselben Heiligen im Geleit von Priestern durch eine Menge theils liegender Gestalten auf eine Kirche zuschreitend. Unter diesem Bilde ist einerseits das Innere einer Kirche mit zwei Bischöfen darin, andererseits zehn Kirchen reihenweise mit Inschriften. Ueber dem Thor ist der Tod des Petrus gemalt, der wie gewöhnlich mit dem Kopf nach unten gekreuzigt wird, links die Enthauptung des Paulus; am Himmel sieht man die Seele des Einen emporgeleitet.[117] In der Lünette erblickt man die Zerstörung von Götzenbildern auf Geheiss eines Weibes und daneben zahlreiche Figuren in der Flucht vor einem Feuer, welches in der Ferne zur Rechten lodert. Unter dieser Scene sind folgende Worte einer Inschrift erhalten: „SIGIBERTVS · COMES · RVR · D̃ · GALEN . . BENEDICTA“.[118] Cap. del S. Uffizio. Avignon.

Weiter hat Avignon keine Fresken des sienesischen Meisters aufzuweisen, auch fehlt es an Bildern von ihm oder seinen Schülern, aus denen sich Einfluss seiner Kunstrichtung auf die französische erkennen liesse. In der Nachbarschaft von Avignon entwickelte sich die Schule von Dijon, aber in ihr herrschen die Fläminger vor, und nur ein vereinzeltes Gemälde (ehemals in Dijon, jetzt im Louvre) bekundet eine Mischung des flämisch-

[116] Die rechte Fensterseite ist kahl gekratzt.

[117] Der Abfall des Bewurfs lässt auch hier wieder die rothe Vorzeichnung auf der rauhen Wandfläche erkennen.

[118] In der Kathedrale von Avignon auf der Wand links vom Eingang befindet sich ein Bild der Taufe Christi, von welchem noch Spuren der Christusgestalt, zweier Engel und Stücke einer knieenden Familie zu sehen sind. Wenn auch in dieser Malerei mancher Anklang an die italienische Kunst des Trecento wahrzunehmen ist, so gehört es doch in sehr untergeordnete Kategorie und ist arg mitgenommen.

burgundischen mit dem italienischen Stil Simone's. Dieses umfangreiche Stück[119] — Darstellung eines Martyriums — zeichnet sich durch grosse Milde und Zartheit und höchste Sorgfalt der Behandlung aus, wenn auch Auffassung und Bewegungen nicht seine Stärke sind und die Farbe im Allgemeinen flach ist.

Wie man bei einem solchen Meister vermuthen kann, hat er bei dem mehrjährigen Aufenthalte in Avignon auch Tafelbilder gemalt. Zwei Jahre vor seinem Tode entstand das interessante Bild der „Rückkehr des jugendlichen Heilands aus dem Tempel", welches die Gallerie zu Liverpool besitzt und das die Signatur trägt:

SYMON · DE · SENIS · ME · PINXIT · SVB A · D · M · CCC · XL · II.

Roy. Instit. Liverpool. Es ist ein überhöhtes Bild, oben durch einen Halbkreis geschlossen, welcher mit reichornirten Kleeblattbögen charakterisirt ist, und enthält drei Figuren: Joseph sieht mit sehr misslungener Geberde vorwurfsvollen Blickes den Knaben an, dem er die Linke auf die Schulter legt, während dieser das Buch mit übereinander gelegten Armen an die Brust drückt und auf Maria schaut, nach welcher Joseph mit der Rechten deutet. Diese sitzt links mit einem offenen Buch auf dem Schoosse und erhebt die rechte Hand dem Kinde entgegen.

Selten hat Simone Heiligenscheine, Stickerei und Rahmenwerk mit grösserer Liebe behandelt, selten aber auch so untersetzte und schwerfällig drapirte Figuren gezeichnet wie hier. — Das von der Commission des Antwerpener Museums i. J. 1826 in Dijon erworbene gut erhaltene und charakteristische kleine Werk[120] enthält in gemeinsamem Rahmen 4 Bilder: die Verkündigung in zwei Abtheilungen, die Kreuzigung und die Abnahme vom Kreuz. — Endlich besitzt Herr Reiset ein trefflich erhaltenes sorgsam ausgeführtes und kräftig gefärbtes Gemälde, dessen Haupttafel, der Einzug in Jerusalem, fast genaue Copie der Darstellung auf Duccio's Dombilde ist.

[119] Dasselbe befand sich im Besitz des Herrn F. Reiset, der es der Gall. des Louvre zum Geschenk machte. Vgl. O. Mündler in der Zeitschr. f. bild. Kunst. Leipzig. Jahrg. 1867. Heft 11.

[120] Museum zu Antwerpen N. 3. Die Stücke sind auf Zeug gemalt, das in der üblichen Weise auf Holztafeln aufgelegt ist. In dem Bilde der Kreuzigung trägt die Tunika eines Soldaten die Buchstaben S. P., fraglich ob Signatur des Künstlers oder Anfang des römischen S. P. Q. R. (s. Katal. des Mus. von Antw. S. 19).



Tafelbild Simone Martini's in der Royal Institution zu Liverpool.

Die Seitentheile tragen zuäusserst den Engel Gabriel und Maria, zwei andere die Kreuzigung und die Abnahme; auf letzterem Bilde sind 14 oder 15 Figuren sehr schön in zwei Gruppen vertheilt und in der Mitte des Vordergrundes ein Bischof als Stifter im Gebet, unter ihm der Name „SYMON". Bei der Kreuzigung ist der Moment des Lanzenstiches gewählt. Maria liegt links ohnmächtig am Boden, von den heiligen Frauen gehalten und von Volk umgeben,[121] Kinder und andere Nebenpersonen weisen nach ihr. Magdalena umklammert den Kreuzstamm. Christus selbst ist hier nicht wie in der päpstlichen Kapelle lebend dargestellt, sondern hängt grad herab zwischen zwei Engeln, die an seinen Armen fliegen. Unter dieser Scene liest man „PINXIT".[122] — Sammlung Reiset. Paris.

Simone starb im Juli 1344 zu Avignon im Vollbesitz seiner Fähigkeiten;[123] einen Monat zuvor hatte er noch das Testament machen können, laut dessen er Haus und Einrichtung in Siena seinem Weib Johanna und den übrigen Besitz seinen Neffen und Nichten vermachte.[124] Seine Gattin kehrte unmittelbar nach des Mannes Tode in der damals modischen braunen Wittwentracht mit Donato in die Heimath zurück und liess Seelenmessen und Vigilien zu seinem Heile halten.[125] 1355 bestätigte sie bei einem Rechtshandel zwischen den Erben Simone's und Donato's († 1347),[126] dass ihr Gatte in Avignon gestorben sei.[127] —

[121] Auch diess ist eine Ueberarbeitung von Duccio's alter Compositionsform, welche später Barna in S. Gimignano beibehielt.

[122] In der Gall. der Universität zu Oxford befindet sich ein Doppelbild: Christus am Kreuz zwischen zwei Heiligen und die Grablegung, welches der Katalog unter Simone's Namen stellt. Es erinnert an Bilder seiner Schule. Die Inschrift „SIMON MEMMI" auf dem Rahmen ist Fälschung; vielleicht rührt es von Barna her.

[123] Das Todtenregister von S. Domenico in Siena gewährt unterm 4. August 1344 folgenden Vermerk: „Magister Simon pictor mortuus est in curia: cuius exequias fecimus in conventu die IIII mensis Augusti." S. Doc. Sen. I, 244.

[124] Der Wortlaut des Testamentes in Doc. Sen. I, 243. Er vermachte einen Weingarten in Vico und ein Haus seinem Neffen Francesco Salvucci, einen Weingarten und 220 Gulden baar seiner Nichte Katharina, Donato's Tochter, und noch einen Weingarten in Vico seinen andern Nichten, ebenfalls Töchtern Donato's, Agnola und Diambra; den Rest seines Besitzes deren Brüdern Johannes, Barnabas und Simon. Bei den Vertrauensmännern des Spedale di S. Maria della Scala in Siena hatte er nicht weniger als 282 Goldgulden deponirt. S. Milanesi, Doc. Sen. I, 219. — Ueber Barnabas haben wir Nachrichten; er war seines Zeichens Goldschmied und hinterliess bei seinem Tode 1418 eine zahlreiche Familie. Ibid. I, 245.

[125] Sie verschlangen ziemlich 23 Lib. 4 Soldi von 7 Goldgulden. Die Differenz wurde am 7. desselben Monats dem Lippo Memmi zurückerstattet. Ibid.

[126] Doc. Sen. I, 216.

[127] Ibid. I, 244.

Donato, Simone's Bruder, der offenbar in Gemeinschaft mit diesem in Avignon arbeitete, hat keine Gemälde hinterlassen und scheint ein untergeordnetes Talent gewesen zu sein. Spuren der Schule finden sich mehrfach:

Schulbilder. London. München. Siena.

Ein Bild, das anscheinend einem Nachfolger oder Gehilfen Simone's angehört, befand sich in London.[128] Es stellt die Jungfrau mit dem Kinde auf Goldgrund dar, umgeben von einem Kranze kleiner Halbfiguren in Medaillons, signirt: „Naddus Ceccharelli de Senis me pinsit MCCCXLVII". Das Stück ist ganz in Simone's Stil und Malweise gehalten, wie es auch seine Sorgfalt und Durchführung zeigt, aber Notizen über diesen Ceccharelli fehlen zur Zeit noch.

Das Bild (ein Flügelaltar) der Münchener Pinakothek (N. 551. Kabin.) — Himmelfahrt Maria's mit umgebendem Engelchor, über ihr Christus zwischen 4 Propheten, im Giebelfeld die Krönung der Jungfrau, im Seitenflügel rechts v. Mittelf. 3 Reihen weiblicher Heiliger mit 6 Aposteln, links 3 Reihen männlicher, grau in grau gemalt; in den Zwickeln darüber Gabriel und die Annunziata, wie in der Gall. zu Antwerpen (vgl. Anm. 120) — ist als Taddeo Bartoli bezeichnet, hat aber mit dem obigen Werke des Naddus Ceccharelli und denen des Lippo Memmi viel Aehnlichkeit und strotzt von Stickerei und Goldschmuck.

Die lebensgrosse Assunta von Engeln umgeben und mit 5 Propheten zu jeder Seite des Nischenbogens in der Gall. zu Siena,[129] flach gemalt und durch Firniss entstellt, entspricht diesem Charakter ebenfalls. So auch die ebendaselbst befindliche Jungfrau mit Kind zwischen Engeln.[130] Beide Stücke sind als Arbeiten Lorenzetti's bezeichnet.[131]

[128] Im Besitz eines Herrn Donnadieu, N. 8 Duke Str.

[129] Auf Holz, breit 1,11 Meter, hoch 2,10; ursprünglich in S. Maria della Scala.

[130] Holz, breit 0,93, hoch 1,98.

[131] Um keinen Nachweis aus dieser Zeit zu übergehen, erwähnen wir noch einer Verordnung König Roberts von Neapel (Reg. Rob. reg. 1316 B. p. 255 bei Schulz, Denkmäler III, 165) d. d. Casasana apud Castrum maris de Stabia Jul. 23. 1317, welche dem Symon Martini, Ritter, ein Jahrgeld von 50 Unzen Gold zuweist, welches aus dem Salzzoll des Principato und der Terra di lavoro zu entnehmen war. Ob dieser Symon unser Maler ist, muss vorläufig dahingestellt bleiben.

DREIZEHNTES CAPITEL.

Lippo Memmi, Barna und Luca Thome.

Lippo Memmi, der in früherer Zeit, vielleicht noch vor Simone's Verheirathung (1324) dessen Genosse war, ist ebenfalls ein sieneser Stadtkind.[1] Begnügte er sich auch zeitweise, an Altarbildern seines Schwagers den mechanischeren Theil zu übernehmen, so war er doch in gleicher Schule mit diesem heraufgekommen. Sie hatten gemeinsame Werkstatt, nahmen aber häufig auch jeder für sich Aufträge an. Unter diesen scheint für Lippo am wichtigsten die Bestellung des malerischen Schmuckes für den Palazzo des Podestà in S. Gimignano gewesen zu sein. Sechzehn Jahre zuvor hatte der Dichter der göttlichen Komödie als florentinischer Gesandter in derselben Halle, die Lippo dekoriren sollte, um Beihilfe der Gimignaner für den toskanischen Bund geworben und der nämliche Podestà, welcher Lippo jetzt beschäftigte, gewährte damals das Begehr Dante's. Jetzt nun, da auf jahrelangen Hader Friede gefolgt war, reizte es den aus dem sanesischen Geschlecht der Tolomei stammenden Mino mit der Kunstliebe seiner Stammverwandten zu wetteifern, indem er den Rathssaal zu S. Gimignano mit einer „Majestas" nach Simone's Vorbild schmücken liess. In der That hat das Bild Lippo's in Auffassung und Composition grosse Verwandtschaft mit dem seines Schwagers.

[1] Den Beweis gibt die Signatur eines seiner Bilder in Orvieto, s. später.

Auf einer Fläche von mehr als 170 Quadratfuss[2] stellte er die Jungfrau von 28 Heiligen und Engeln umgeben dar:

S. Gimignano. Pal. pubbl.

Sie sitzt auf breitem mit hohen gothischen Giebeln und Fialen gezierten Thronstuhl mit Krone und Schleier auf dem Haupt, von sternbesetzter blauer Tunika und weitem mit Agraffe geschlossenen Mantel umwallt und hält das Kind, das eine vorn durch Bänder gehaltene Kutte trägt, die Rechte segnend erhebt und mit der Linken eine Schriftrolle erhebt, stehend auf dem Knie. Rechts und links vom Throne ein Engel ohne Flügel mit untergeschlagenen Armen, dann folgt zu beiden Seiten dicht zusammengereiht, sodass man von etlichen nur den überragenden Nimbus sieht, die Schaar der heiligen Männer und Frauen, darunter Petrus, Johannes der Täufer, Paulus und Antonius der Abt, letzterer zuäusserst links und ihm entsprechend rechts der heil. Ludwig gekrönt und mit der Fahne. Vier von ihnen, darunter S. Gimignano, der Vordermann links, halten die Tragstäbe des offenen Baldachins; die erste Figur der rechten Seite ist der heil. Nikolaus, welcher mit einem Schriftstreifen in der Rechten den knieenden Mino de' Tolomei einführt. Dieser trägt das schwarze Haar im Netz, hat blaues rothgestreiftes Gewand mit Pelzfutter, rothe Socken und schwarze Schuhe und hält die zugespitzte Mütze oder Kappe in den betenden Händen, eine charakteristische und ohne Zweifel treue Porträtfigur. Die Schrift mit der Fürbitte seines Heiligen lautet:

Salve, regina mundi, mater dei,
Quae sine pena peperisti Xpūm,
Vobis commendo devotum infra scriptum
Nellum Dñi Mini Tolomei,
In ulnis vestris rogo amore mei,
Ut placeat vobis suscipere istum
Et inter sanctos vestros esse mixtum
Angelos, patriarchas vivi Dei.

Auf der Leiste unter der Mittelgruppe die Signatur: LIPPVS · MEMI · DE · SENIS · ME · PINSIT · MCCCXVII ·[3]

[2] 27 breit und 6½ hoch.

[3] Die zweite Silbe des „pinsit" und das Datum sind Restaurationen aus späterer Zeit. — Weiter unten steht in römischen Lettern: „Al tempo di Messer Nello di Messer Mino de' Tolomei di Siena, onorevole potestà e chapitano del Chomune e del Popolo della terra di S. Gimignano MCCCXVII." In der Ecke rechts liest man ferner: „Benozius Florentinus pictor restauravit A. D. 1467" und diess weist auf eine Urkunde von 1466, aus welcher hervorgeht, dass Benozzo Gozzoli im April d. J. sich dem Magistrat von S. Gimignano verpflichtete, „alle Figuren der Halle aufzufrischen und zu übermalen und die Hintergründe blau zu färben" (das Original bei Pecori, Stor. della terra di S. G. 650). Infolge dessen wurde heruntergeschlagen, neu beworfen und dann frisch gemalt: auf der rechten Seite die Beine Johannes des Täufers, des Petrus und des Engels, welcher die Baldachinstange

Die Figuren sind symmetrisch und verständig angeordnet, zunächst insofern als den hervorragendsten Personen die besten Plätze zugetheilt sind. Maria hat derbes ovales Gesicht mit schwellenden Lippen und breitem Hals, die dünnen Hände haben die gezierte Haltung der Schule, deren Eigenheit auch in dem ältlichen Typus des Knaben wiederkehrt. Etlichen Frauenköpfen der Umgebung fehlt die Zartheit nicht, dagegen fallen die der Engel durch breite und schwerfällige Charakteristik auf; Petrus, Johannes der Täufer und Paulus sind feierliche Erscheinungen von hagerem Wuchs und archaischem Aussehn, Geminian und Nikolaus daneben gut und ausdrucksvoll. Das Merkwürdigste an dem ganzen Bilde ist die bei dergleichen Arbeiten beispiellose Durchführung. Unter den lichtgrauen Tönen, welche die Schatten bilden, blicken die rothen Umrisse hindurch, die Carnation hat warme, aber schwache rosige Färbung, jedes Härchen, jeder Ornamentfaden ist pünktlich gemalt, im Auge des Petrus sieht man Licht und Wiederschein in der Iris spielen. Bei den weich gefältelten und reich ausgeputzten Gewändern ist die Farbenstimmung zwar heiter, doch nicht lebhaft, die Gesammtwirkung gleicht der einer colossalen Miniatur; sie ist äusserst flach und lässt in Lippo einen höchst fleissigen, aber für Wandmalerei a tempera nicht grossbegabten Künstler erkennen. Von eigentlichen Miniaturen seiner Hand besitzt S. Gimignano unzweifelhafte Exemplare; die Chorbücher der Collegiata sind voll von Bildchen, deren beste Stücke ganz dieselbe Durchführung und das heitere Colorit der „Majestät" in der Halle des Podestà tragen.

hält, endlich die ganze Figur des heil. Ludwig mit dem Mönch dahinter; auf der linken Seite: Antonius Abbas und die neben ihm stehende Jungfrau S. Fina. Ausserdem retouchirte Benozzo Haar und Bart des Täufers und die Hände Maria's wie auch die Signatur Memmi's. Er verfuhr dabei gewissenhaft, indem er die neuen Figuren genau in die Umrisse der alten hineingezeichnet zu haben scheint; so ist z. B. die Endsilbe des Prädikats „abate" beim heil. Antonius genuin und aus Memmi's Zeit, während das Uebrige neuer ist. Der gemalte Rahmen rührt ganz von Benozzo her. Seine Auftraggeber scheuten sich übrigens nicht, das Fresko an den unteren Enden rechts und links durch Ausbrechung zweier Thüren zu verstümmeln, ein Beweis, dass man während des hochgelobten Quattrocento in Italien ebenso harmlos frevelte, wie häufig noch in unsern Tagen.

Miniaturen. S. Gimignano. Eins derselben, das „Antifonario di Canto fermo“ ist auf fol. 22 mit der Figur des heil. Geminian in bischöfl. Ornate geschmückt, von 4 Engeln umgeben (deren einer die Kreuzfahne trägt); darüber sieht man zu beiden Seiten zwei Gruppen von je drei knieenden Gestalten, die als Beispiele ihrer Gattung durch ihre schönen Gewänder, ihre zarte Charakteristik und lebhafte Farbengebung bei sorgfältigster Technik hervorstechen.[4]

Ein Probestück von Lippo's Handweise bietet ferner das sehr beschädigte Flügelbild der „Himmelfahrt Maria's mit zwei Heiligenpaaren“ in der Sakristei der Kirche Monte Oliveto bei S. Gimignano.[5] Monte Oliv. S. Agostino in S. Gim. Wir halten diese Tafeln für identisch mit dem von Vasari aufgeführten Altargemälde in S. Agostino zu S. Gimignano,[6] wo jetzt kein Altarbild existirt, wol aber ein schlechterhaltenes Fresko (die Jungfrau dem Kinde die Brust gebend zwischen Michael und einem zweiten jetzt zerstörten Heiligen) in Lippo's Manier oberhalb des Altars der Madonna delle Grazie.[7] — Auch für andere Städte in der Nachbarschaft Siena's hat Lippo gearbeitet; die Cappella del Santissimo Corporale in Orvieto besitzt ein bezeichnetes Gemälde von ihm, ein Votivbild, „Madonna de' raccomandati“ genannt:

Cap. d. S. Corp. Orvieto. Inmitten steht Maria allein, lebensgross, in Diadem mit Schleier, die Hände fürbittend zusammengelegt; sie trägt über rothem mit Goldblumen durchwirkten Kleide einen weiten blauen Mantel mit Pelzfutter, den zwei Engel zu beiden Seiten an ihrer Schulter lüften, um an die erlauchte Versammlung von Gläubigen, fürstlichen und geistlichen Personen beider Geschlechter zu mahnen, welche unterhalb meist knieend harren.[8] Ueber der Jungfrau, gleichsam als ihre Krone, sieht man noch 12 Engel, welche sie mit Lust betrachten. Maria hat ovales

[4] Das Buch enthält 22 Miniaturen, alle von dieser Art und in Lippo's sienesischem Stil. In einem andern Manuscript daselbst, einer „Messe der Armen“ findet sich ein Bild der Erscheinung Christi bei den Aposteln, das gleichen Werth und gleichen Charakter hat. Es erscheint höchst wünschenswerth, dass Bücher von solcher kunsthistorischer Bedeutung nicht dem täglichen Gebrauche preisgegeben würden.

[5] Die Assunta von 18 musicirenden und singenden Engeln umgeben im Mittelfeld, unter den Heiligen auf den Flügelstücken Bartholomäus und Katharina, letztere noch am besten erhalten.

[6] Vas. II, 94.

[7] Nach Coppi (bei Pecori Stor. d. terra di S. Gim. 540) war ursprünglich ein Ritter aus dem Hause der Salvucci über dem Fresko gemalt und das Ganze im J. 1330 vollendet.

[8] Die Gewänder der beiden links knieenden Figuren sowie derjenigen vorn rechts sind übermalt; die Zierathen haben sehr schöne Zeichnung.

Gesicht und starken Hals, die Engel ebenfalls derbe Kehlen und runde Gesichter; das Haar wallt um Netze mit Agraffen, ihre Haltung hat etwas gemacht Graziöses. Das Colorit ist lebendig, rosig und flach, die Ausführung ungemein sorgfältig. Am Sockel unter dem Piedestal der Hauptfigur ist die Inschrift: „LIPPVS · DE · SENA · NAT̄ · NOS · PICX̄ · AMENA".[9]

Ueber das vortreffliche Augustinusbildniss in der Kirche dieses Heiligen zu Siena wurde schon oben gesprochen (Cap. XII); sehr vortheilhaft wird Lippo's Stil ausserdem in Siena noch durch ein Fresko repräsentirt,[10] welches die Madonna darstellt, wie sie mit anmuthiger empfindungsvoller Geberde das Kind hält, das einen Vogel und eine Rolle trägt.[11] Die Milde Simone's, auf Duccio's Typus übertragen, und kräftiger Farbenton sind charakteristische Merkmale dieses Knaben; Maria wiegt den breiten Rundkopf zierlich auf schlankem Halse und ihre geschlossenen Lider geben den herkömmlichen schwärmerischen Eindruck. Der Rahmen des Bildes ist höchst sauber gravirt und vergoldet und von der Inschrift: „LIPPVS MEMI PINXIT" hat jeder Buchstabe sein besonderes Ornament. Trotz dieser Signatur scheint es gewagt, den Maler, dessen Leistung hier dem Simone so nahe kommt, auch für den Autor der Fresken in S. Gimignano und des Altarbildes in Orvieto zu halten; indess Lippo malte offenbar in Gegenwart seines Schwagers auch mehr in dessen Manier, als wenn er allein arbeitete. Ein Seitenstück der Madonna bei den Servi haben wir in dem kleinen Altarbild, welches aus Hofrath Fr. Försters Besitz in das Berliner Museum übergegangen ist (N. 1081[A]).

S. M. de' Servi. Siena.

Es hat die Inschrift: „. LIPPVS · MEMMI · DE · SENIS." und stellt die Jungfrau, eine lange schlanke Gestalt, mit dem vor ihr stehenden Kinde dar, dessen Rücken sie an ihren Busen drückt. Der Knabe, dem sie das eine Füsschen hält, während er das andere auf ihren Arm

Tafelbilder. Berlin.

[9] Man kann die Inschrift nur lesen, wenn man den Falz des Rahmens entfernt. Vgl. Bemerkungen über Beschaffenheit des Bildes bei Luzi, Duomo di Orv. 206.

[10] Ueber der Thür, welche zur Sakristei und zum Kloster der Servi führt.

[11] Sein Kleid ist roth und mit Gold durchwirkt, das Gewand, welches von Maria's Kopf niederwallt, ist mit Bibelsprüchen beschrieben.

setzt, trägt weisse Tunika und rothen Mantel und fasst mit der herabhängenden Linken eine Rolle mit der Aufschrift: „Nullus surrexit Johs Bati ..“ In die Kleeblattbogennische sind zwei Engel eingravirt.[12]

London. (Köln.) Als Arbeiten in Lippo's Stil, wie ihn das Wandgemälde zu S. Gimignano zeigt, und zwar als Meisterstücke seiner Hand müssen ferner die beiden lebensgrossen Figuren der „Ursula und eines Heiligen mit Schwert“ in Anspruch genommen werden, welche in der Sammlung weil. Mr. Bromley's unter Simone's Namen standen.[13] In dieselbe Kategorie gehören die 10 Apostelgestalten in der ehemaligen Sammlung Ramboux in Köln[14] und die Bruchstücke eines sehr beschädigten Bildes im Palast des Cosimo Alessandri zu Florenz:

Pal. Alessandri. Florenz. Es enthält die Heiligen Zenobius, Petrus, Benedikt und Paulus, auf dessen Schwert die Worte „LIPPVS MEMMI“ stehen. Die zugehörige Mitteltafel, Maria mit dem Kinde nebst kleinen, ganz aufgefrischten Engelsköpfchen, befindet sich ebendaselbst. —

Von schulverwandten Galleriebildern, welche auf Lippo Memmi zurückweisen, der nach Vasari's Angabe i. J. 1356 starb,[15] genüge noch folgender Ueberblick:

Berlin. Die Stücke im Berliner Museum: 1. Maria mit dem Kinde auf dem Arm, das ihr Mantel und Kopftuch fasst,[16] und 2. Maria sitzend und das Kind säugend,[17] beide unter Simon Martini's Namen, haben zwar den Charakter dieses Meisters, aber nicht seine besonderen Vorzüge; man wird sie in Rücksicht auf die etwas schwerfällige Formgebung dem Lippo Memmi oder Barna zuzuschreiben haben; 3. die Verkündigung mit kleiner Stifterfigur, darüber Gottvater mit

[12] Die Fleischtöne, besonders am Kopfe des Kindes, sind abgerieben und einige Retouchen bemerklich. Auf der Rückseite der Tafel befindet sich ein Siegel mit den Worten: „Campo Santo Pisano.“

[13] Beide aus der Sammlung Ottley stammend. Die Ursula erwarb beim Verkauf der Bromley-Sammlung Baron Marocchetti für 113 £, die andere Figur Lord Ashburton für 81.

[14] N. 75 (Holz, h. 11 Zoll 6, br. 8 Z. 6) von etwas abgeblasster Farbe und flach. — N. 63 daselbst (Holz, h. 1' 1" 6"', br. 9" 6"') eine Madonna mit Kind, sehr beschädigt und dem Simone zugeschrieben, darf ebenfalls unter Lippo's Arbeiten gezählt werden. N. 62 (Holz, h. 2' 6" 6"', br. 1' 11" 6"') Madonna mit Kind, und N. 64 (Holz, h. 1' 1" 6"', br. 1' 10" 6"') Maria mit Figuren unter dem Mantel, beide dem Simone zugeschrieben, sind schwach und Schulbilder.

[15] Vas. II, 97.

[16] N. 1067. Holz, Goldgrund, h. 2' 5¾", br. 1' 8¾".

[17] N. 1072. Tempera auf Holz, Goldgrund, h. 10½", br. 7¼".

Cherubim, unten 6 Heiligengestalten,[18] offenbar von sienesischem Ursprung, aber mehr in der Manier Barna's und seiner Schule als in der Simone's.

Die Madonna mit dem Kinde zwischen Antonius d. Abt, Michael, Johannes d. Evang. und Stephan nebst Giebeln in der Gallerie zu Siena[19] ist unter Simone's Namen gestellt, dessen Manier allerdings die Heilandsfigur im Aufsatze entspricht, aber nicht die hässlichen Gesichter der Hauptgruppe; Michael hat denjenigen sienesischen Typus, welchen das Bild in S. Catharina zu Pisa und die dem Taddeo Gaddi zugeschriebenen Stücke im Cappellone zu S. Maria Novella vertreten.[20] Eine zweite thronende Madonna daselbst mit dem Kinde auf dem Knie, umgeben von einem Engelreigen, zu den Seiten die Heiligen Joh. d. Täufer, Bartholomäus, Bernhard und Stephan,[21] sowie das Altarstück in der Compagnia della Madonna derselben Stadt (Maria mit 2 Engeln knieend angebetet von Antonius und Katharina; zwei andere Theile enthalten Petrus und Paulus; oberhalb wie gewöhnlich der segnende Heiland), dem Simone zugeschrieben, alle drei hässlicher als ein viertes Madonnenbild in der Cap. del Rosario in S. Domenico zu Siena, welches für Barna's Arbeit gilt, sind sämmtlich in einem Charakter gehalten, den man nach Typus und Formgebung als die Uebertreibung von Lippo's Wandgemälde im Saale des Podestà zu S. Gimignano charakterisiren kann, und haben Berührungspunkte mit den Fresken Barna's in S. Gimignano und mit Arbeiten des Luca Thome. Falls sich erweisen liesse, dass sie wirklich von Lippo's Hand sind, dann würde daraus nur erhellen, dass er in späterer Zeit sich nicht auf der Höhe seiner Jugendarbeiten gehalten hat und schliesslich in dicke Farbengebung und Mangelhaftigkeit der Zeichnung verfallen wäre. — Ein besseres Beispiel für die Manier der Simone, Lippo und Barna geben die 4 Giebelstücke in der Gall. zu Siena, welche Joh. d. Evang., Katharina mit dem Rad, Paulus und Joh. d. Täufer enthalten,[22] nebst einem Medaillon mit einem Prophetenkopf über jeder Figur. — In dieselbe Klasse gehören drei Bilder in Dresden: Maria mit dem Kinde in den Armen,[23] Flügelstücke mit Heiligenfiguren[24] und die Madonna mit dem auf ihrem Schooss stehenden Kinde zwischen zwei heil. Frauen.[25]

Gallerie. Siena.

Gallerie. Dresden.

Vasari's ungenaue Bemerkungen über Fresken Lippo's in S. Croce zu Florenz, in S. Paolo a ripa d' Arno zu Pisa und in

[18] N. 1142. Tempera auf Holz, Goldgrund, h. 1' 6¼", br. 1' ½".

[19] N. 43. Halbfig. Holz, h. 1,34 M., br. 2,10 M.

[20] Vgl. Cap. XII.

[21] N. 94, ganze Fig. Holz, h. 1,90 M., br. 2,98 M.

[22] N. 97—100, aus dem ehemaligen Kloster S. Marta stammend, Holz, hoch 0,61 M., br. 0,27.

[23] N. 10. Holz. Tempera Goldgr. h. 11", br. 5½".

[24] N. 11. Holz, h. 2' 10½", br. 11".

[25] N. 13. Holz. Tempera Goldgr. h. 1' 7½", br. 8½". — N. 10 u. 13 aus Rumohr's Nachlasse.

S. Niccola zu Ancona [26] werden durch keinerlei Ueberbleibsel mehr präcisirt.[27] —

Barna oder Berna, der ebenfalls in S. Gimignano gearbeitet hat, lebte ein gutes Stück länger als Lippo Memmi, vorausgesetzt, dass Vasari gut berichtet war, indem er angibt, der Künstler sei über seiner Malerei in der dortigen Kirche vom Gerüst gefallen und an der Verletzung gestorben,[28] was unsern Notizen nach im Jahre 1381 gewesen wäre. Vasari fügt hinzu, er habe kein hohes Alter erreicht, doch wenn er den Luca di Thome einen Schüler Barna's nennt, so kann dieser bei seinem Tode nicht mehr jung gewesen sein, da Luca bereits in den Jahren 1355 und 57 als Meister erscheint.[29] Gleichviel, Barna wird von Ghiberti für einen ausgezeichneten Maler gehalten, und von seinen Arbeiten hebt er ausser den Fresken in S. Gimignano und Cortona besonders etliche Scenen aus dem Leben eines jugendlichen Verbrechers in einer Kapelle des Augustinerklosters zu Siena hervor.[30] Vasari lässt ihn in S. Margarita zu Cortona malen, wo jedoch ebensowenig übrig geblieben ist wie an dem bezeichneten Orte zu Siena.[31] 1369 kam er nach Arezzo, wo die Tarlati gerade das Kloster des heil. Augustin hatten vollenden lassen, und hier malte er in der

[26] Das Fresko, welches Baldinucci (IV, 320, 21) erwähnt, mit der Inschrift „Lippus me pinxit Memmi rem gratia tinxit“ ist untergegangen.

[27] Vas. II, 93—97, wo ferner aufgezählt werden: ein Altarbild mit Maria zwischen Petrus, Paulus, Joh. d. Täufer und andern Heil. von Lippo signirt in S. Paolo a Ripa d'Arno in Pisa, welches sich dort nicht findet, ein Altarstück mit drei halblebensgrossen Figuren im Vescovado zu Arezzo und 2 Bilder in S. Croce zu Florenz, welche untergegangen sind, sowie ein anderes, welches seinen Platz am Hochaltar von S. Francesco zu Pistoia fand. Der „Campione“, der die Hauptthatsachen über S. Francesco zu Pistoia aufzeichnet, constatirt, dass sich auf dem Hochaltar dieser Kirche eine Madonna zwischen Paulus, Joh. d. Täufer, Jakobus, Franciskus, Ludwig, Maria Magdalena und Clara befand mit der Inschrift „Lippus Memmi de Senis me pinxit;“ das Bild fehlt, an seiner Stelle hängt dort ein Franciskusbild, das dem Lippo zugeschrieben wird, aber in Wahrheit von Margaritone herrührt. Vgl. Band I, S. 156.

[28] Vas. II, 162. Baldinucci IV, 493. — Ob der Name des Künstlers Barna zu schreiben und aus Barnabas verkürzt sei oder Berna aus Bernardo, erörtern Rumohr II, 109, Vas. II, 160 Anm., Lanzi I, 284 und Baldinucci IV, 491.

[29] Milanesi, Doc. Sen. I, 28.

[30] Ghib. b. Vas. I, XXVI.

[31] Vas. II, 161.

Cappella di S. Jacopo Bilder aus der Legende dieses Heiligen, Gegenstände, die er bereits zu S. Spirito zu Florenz behandelt hatte; doch Vorbild wie Replik sind nicht auf uns gekommen. Im Vescovado derselben Stadt lieferte er für Guccio (oder Ciuccio) di Vanni Tarlati eine Darstellung der Kreuzigung mit den üblichen Episoden daneben und dem anbetenden Stifter davor, und dieses Gemälde hat sich erhalten, obgleich die Feinde des Auftraggebers in ihrer Wuth soweit gingen, dass sie mit Dolchen in den Kalk stachen, der das verhasste Porträt trug.[32]

Man sieht inmitten den Gekreuzigten von dem in rittermässigem Waffenschmuck gekleideten Guccio angebetet, links Michael und Maria, rechts Joh. d. Evang. und Franciskus; an der Wölbung der Nische, in welche der Hauptgegenstand gemalt ist, sind Katharina, Petrus, Andreas, Paulus u. a. in Medaillons angebracht. Der segnende Christus nimmt das Dreieck darüber ein. Vescovado. Arezzo.

Von diesem sehr beschädigten Werke lässt sich nicht mehr sagen, als dass es das Aussehen eines sienesischen Bildes hat, aber nicht die sonstige Kraft Barna's, von dessen anderweiten Arbeiten in Arezzo weder in der Pieve, noch in S. Bartolommeo oder S. Spirito[33] etwas übrig ist. Besser ist es seinen Bildern in S. Gimignano ergangen. Hier sind Ueberbleibsel der Compositionen zur evangelischen Geschichte erhalten und müssen, wie arg sie auch gelitten haben, als beste Beweisstücke für Barna's Kunstweise geschätzt werden. In 5 Abtheilungen, welche wieder in 3 Reihen zerfallen, gibt er 22 Bilder:

An den Ecken nächst dem Eingangsthor und links davon beginnend enthalten die Lünetten die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Weisen, Beschneidung und den Kindermord. Unterhalb des letzten nach der Thür hin fortfahrend folgen immer auf halbgetheilten Feldern unter den Lünetten: der Knabe Jesus im Tempel, die Taufe, Berufung des Petrus, Hochzeit von Kana, Verklärung, Auferweckung des Lazarus, dann der Einzug in Jerusalem. Die untere Reihe beginnt nächst dem Portal mit dem letzten Abendmahl und daran schliesst sich der Handel des Judas in der Synagoge, Christus in Gethsemane, S. Gimignano.

[32] S. die römische Ausgabe Vasari's von Bottari.

[33] Vas. II, 162.

die Gefangennehmung, Verhör vor Kaiphas, Geisselung, Dornenkrönung und Verspottung, Kreuzschleppung und endlich auf grösserem Felde die Kreuzigung.[34]

Wir begegnen hier bei der Verkündigung jener Compositionsart, der Giovanni da Milano auf seinem Bilde zu Prato folgte: mit einer aus Schreck und Liebreiz gemischten und etwas gezwungenen Geberde fährt Maria vor dem knieenden Gabriel zurück, der die Arme über der Brust kreuzend mehr Grazie als religiöse Empfindung ausdrückt; ausserhalb des Zimmers, worin die Handlung vor sich geht, sieht man eine Magd sitzen, welche im Spinnen innehält, um durch die Wand zu horchen. In der offenbaren Absicht, die Dienerin durch die Charakteristik von der göttlichen Jungfrau zu unterscheiden, gab Barna Jener vollere und entwickeltere Formen und zugleich auch weniger gesuchte Haltung, wodurch sie gerade die wohlgefälligere Figur wird, bei welcher auch die runden Linien des Kopfes noch durch hübschen Haarwurf nach sienesischer Mode verbessert sind. Der gegebene Raum des Bogenfeldes ist gut benutzt und die Gewandung nach Simone's Vorbildern in breite Falten gelegt. Gerade dieses Stück verdient neben der Darstellung der Gefangenschaft besondere Beachtung, weil es in besserem Zustande geblieben ist, als die andern, die grösstentheils barbarische Nachhilfe erfahren haben. Auf dem Bilde der Taufe sind die nackten Theile der Christusgestalt zwar schwerfällig, aber die segnende Haltung ist gut, wenn auch nicht weihevoll ausgedrückt. Zwei winzige Engel mit grossen Köpfen leisten ganz gegen den Gebrauch fliegend ihren Dienst, während rechts Johannes die Schale ausgiesst. Regelmässige milde Züge charakterisiren die Braut in der Hochzeit zu Kana, dagegen sind Maria und Martha, wie sie die Hälse vorstreckend nach dem wiederauflebenden Bruder deuten und dabei mit einer Hand ihre Kleider zusammenraffen, ungestüm bewegte Figuren. Hier haben wir bei Barna die Steigerung der an-

[34] Die Lünetten sind jedesmal im Ganzen zu Einem Gegenstande verwendet, der Einzug in Jerusalem nimmt ein doppeltes, die Kreuzigung ein vierfaches Feld ein. Die Schlussbilder, auf weitere Abtheilungen des Schiffes vertheilt, sind jetzt zerstört. Vgl. über die Bilder Gazette des B. A. 1859 II, 170.

schliessenden Draperie Simone's, dazu an den Gestalten selbst dünne Nasen mit hochgewölbten Brauen, muskulöse Beine und erstarrte Gestikulation, die namentlich in der Fingerhaltung unangenehm wird. Einigen Antheil an dem Cyklus mag Giovanni d' Asciano haben,[35] der später in S. Gimignano malte; im ganzen Aufbau und Arrangement aber offenbart sich Barna als Nachfolger Duccio's und seine Typen sind dem Ugolino und Simone entlehnt. Allerdings lässt sich trotz der Verstümmelungen noch verschiedene coloristische Behandlung unterscheiden, jedoch auch die besten Theile zeigen ärmliche Farbencomposition, die bei aller Wärme und Kraft das Schema Simone's nur übertreibt. Die Zeichnung ist genau, das Schmuckwerk reichlich, aber der Gesammteindruck flach.

Sonach scheint Barna, wenn man Simone's Bilder als Maassstab an die seinigen legt, seine Anregungen in dessen Schule bekommen zu haben, obgleich ausserdem einige Eigenthümlichkeiten Ugolino's auf ihn übergingen. Auch den äusseren Umständen nach würde es nicht befremden, wenn er sich als Genosse Simone's auswiese, denn die Zeitangabe über seinen Tod, die blos auf Vasari's Autorität beruht, hat keine Beweiskraft; er kann recht gut Eine Person sein mit dem Barna Bertini del popolo S. Pellegrino, der in einer sienesischen Urkunde v. J. 1340 vorkommt.[36]

Die Zwickel der Bögen, welche das Schiff der Kirche zu S. Gimignano tragen, enthalten schadhafte Prophetenfiguren mit Rollen in den Händen, und diese bekunden die Hand Barna's oder seines Schülers. Ebenso ist die lebensgrosse Jungfrau mit dem Kinde in der Kirche S. Pietro in Barna's Manier gehalten, und ferner bietet die Franciskuskirche zu Asciano, dem Geburtsorte seines angeblichen Schülers Giovanni, Stücke von Fresken zur Passionsgeschichte,[37] welche in Charakteristik, technischer

[35] Vas. II, 163.

[36] Vgl. Anm. zu Vas. II, 160 und Doc. Sen. I, 28.

[37] Asciano liegt wenige Stunden von S. Gimignano. Die dortigen Fresken sind erst kürzlich wieder aufgedeckt und zeigen, vom Eingange zur Linken anfangend: eine Darstellung des Motivs der Pietà, Christus zwischen Petrus und Paulus, dann rechts die Geburt, einen Petrus, die Dreieinigkeit, Christus in Gethsemane und Bruchstücke vom letz-

Behandlung und Farbenwahl denen in S. Gimignano ähneln. Auch die Madonna mit Kind[38] nebst kleinem knieenden Donor über dem Hochaltar ist in Barna's und Simone's Manier behandelt. Diess alles scheinen Arbeiten eines lokalen Künstlers zu sein, der sich an Barna's Duktus hielt, und wenn wir hier den Giovanni d' Asciano vor uns haben, dann liegt es sehr nahe, ihn geradezu für seinen Schüler und Gehilfen in S. Gimignano zu nehmen. Was ihm Vasari[39] in Siena und Florenz zuschreibt, ist jetzt nicht mehr sichtbar.[40]

Für Barna's Arbeit gilt mit gutem Schein auch die schon erwähnte lebensgrosse Madonna in der Rosenkranzkapelle zu S. Domenico in Siena,[41] obgleich sie nicht die Kraft seiner sonstigen Produkte hat: die Jungfrau trägt das schwere Kind mit Anstrengung, der Kopf und die blinzelnden Augen sehen ganz nach jenem Meister aus, doch kann das Bild immerhin von anderer Hand gemalt sein, denn mehr als die Familienähnlichkeit sienesischer Malereien zweiten Ranges, die schwer auseinanderzuhalten sind, kann man nicht an ihm nachweisen.

S. Domenico. Siena. Ebenso ist es mit Ueberbleibseln von Fresken in einem der Lagerräume des dortigen Klosterhofs dicht bei der Kirche, welche Maria mit dem Kinde darstellen, dem ein Engel Blumen reicht, daneben Petrus und Paulus. Der Engelskopf hat viel von Barna's Stil, während der der Mutter sowol seinen wie Lippo's Arbeiten in der Kirche der Servi entspricht. —

Den Luca Thome erklärt Vasari für Barna's Schüler, und diess ist nicht unmöglich, wenn auch seine Malerei zunächst Simone's Einfluss zeigt, der eben allen diesen Künstlern, von denen wir hier

ten Abendmahl, unter welchem wieder Spuren noch älterer Gemälde zum Vorschein kommen.

[38] Die Gewänder sind übermalt.

[39] Vas. II, 163.

[40] Ein Bild der weiland Ramboux'schen Sammlung in Köln, N. 60, Kreuzigung (Holz, h. 1' 1½", br. 1' 10½") hat den Charakter der Fresken von S. Gimignano, ist jedoch von roher Ausführung. — Eine andere Kreuzigung im Museum zu Brüssel (N. 265. Holz, h. 0,44 M., br. 0,26 M.), irrthümlich dem Giotto zugeschrieben, hat Barna's Stil.

[41] Vgl. S. 279.

reden, die Richtung gab. Luca's Name ist der dritte im Register der S. Lukas-Genossenschaft von Siena, die 1355 als Gilde bestätigt wurde;[42] als Maler kommt ihm auch nur dritter Rang zu, obgleich er sonst in Ehren stand; denn zweimal, 1373 und 1379, gehörte er dem Gemeinen Rath seiner Vaterstadt und 1388—89 der Direktion des Domes an.[43] Im Jahre 1375 hatte er sich mit Miglia del fu Giacomino verheirathet und scheint etwa bis 1390 gelebt zu haben.[44] Dass er sich nicht ununterbrochen in Siena aufhielt, geht aus der Existenz von Fresken hervor, die Vasari in Arezzo erwähnt.[45] Von seinen Arbeiten ist eine hübsche Anzahl erhalten. Gemeinschaftlich mit einem Cristoforo di Stefano restaurirte er i. J. 1357 eine Madonna von Pietro Lorenzetti (gemalt 1333) über dem Portal des Domes zu Siena,[46] — ein Krucifix von ihm (v. J. 1366) besitzt die Akademie in Pisa, und ein Altarstück aus dem folgenden Jahre findet man bei den Kapuzinern des Schlosses S. Quirico in Osenna. — Ein anderes Altargemälde ferner, Votivstück zu Ehren des heil. Paulus für den Sieg der Sienesen über die Soldtruppen der Cappellucci, malte er i. J. 1373 nach Auftrag des Grossen Raths. — 1389 half er

[42] Doc. Sen. I, 28.

[43] Ibid. und p. 354, 365 (vgl. auch Della Valle Lett. Sen. II, 119). In dieser Stellung ballotirte er zweimal zu Gunsten einer Zeichnung für Holzbildhauerei von Mariano d'Agnolo.

[44] Diess schliesst Della Valle II, 119 aus der Inschrift einer Madonna in der Cap. della Concezione in S. Francesco zu Siena; das Bild trug jedoch nur Datum und Signatur des Stifters.

[45] In der Kapelle der Dragomanni oder Dragondelli zu S. Domenico. Die Dragomanni oder Lancia Serzaglia sind ein erloschenes aretinisches Geschlecht, zu dessen Ehren Francesco de Florentia im 14. Jahrh. ein Monument errichtete, an welchem der Freskenschmuck zum Theil noch existirt: die 4 Evangelisten in Medaillons schmücken die Wölbung einer Nische; sie sind ausser Markus erhalten, Johannes am besten, und repräsentiren den sienesischen Schulstil Barna's. Vermuthlich ist Luca Thome der Maler, da seine übrigen Werke den Einfluss Barna's und Simone's bekunden und die Annahme unterstützen, dass er, Barna und Lippo Memmi Genossen und Simone ihr gemeinsamer Lehrer war. Zur Bekräftigung dessen tragen die Altarbilder der Gall. zu Siena bei, die dem Simone und Lippo zugeschrieben werden, sowie das in der Comp. della Madonna im Spedale und das als Barna bezeichnete in S. Domenico daselbst, welche übereinstimmenden Charakter haben. Den angeblich gemeinschaftlichen Arbeiten Simone's und Lippo's entspricht auch ein dem verfallenden sienesischen Stil angehöriges Bild in dem Gasthaus „Alle arme d'Inghilterra" in Arezzo (Madonna mit Kind und 4 Engeln, lebensgross), welches den geringern Leistungen des Luca Thome ähnelt: der Typus Maria's ist Uebertreibung desjenigen, wie er sich auf einigen der spätern Madonnenbilder Lippo's findet, der Leib ist gesenkt und die Gliedmaassen mangelhaft.

[46] Vgl. Anm. zu Vas. II, 163.

dem Bartolo di Maestro Fredi und seinem Sohne Andrea bei Anfertigung eines Altarbildes für die Kapelle der Schuhmacher im Dom.[47]

Akad. d. K. Pisa. Das Krucifix in der Akad. zu Pisa mit der Inschrift: „LVCHAS · TOME · DE · SENIS · PINXIT · HOC . . . S MCCCLXVI“ stellt den Heiland so abgezehrt dar, dass die Figur nur aus Knochen, Muskeln und Haut besteht, mit dunklem Graugrün schattirt und flachen gelben Lichttönen.[48] So wenig auch dergleichen Produkte zur Nacheiferung reizen, so haben sie doch pisanischen Lokalkünstlern zum Vorbilde gedient, wie die Madonna (ebenfalls in der Akad.) beweist, welche die Signatur „CECCHVS · PETRI · DE · PISIS · ME · PINSIT · A · D · MCCCLXX“ führt und in Haltung, Schwerfälligkeit des Knabentypus und Härte des Colorits eine ganz strenge Nachahmung des Luca Thome ist. —

Siena. Es lässt sich vermuthen, dass Luca wie Mino von Siena, über den Sacchetti so ergötzliche Geschichten erzählt,[49] ein förmliches Lager von Krucifixen hielt; eins davon, in allen Mangelhaftigkeiten Seitenstück zu dem in Pisa, steht in der Kapelle rechts beim Eingang in S. Spirito zu Siena.

S. Quirico. Orsena. Das Bild zu S. Quirico in Osenna ist eine „Conception“ mit der Inschrift: „LVCAS · THOME · DE · SENIS · PINXIT · HOC · OPVS. MCCCLXVII.“ Die Seitentheile enthalten Johannes d. Täufer mit dem Medaillonbilde des Markus, und Antonius mit dem Medaillonbilde des Lukas; andere Stücke desselben Altargemäldes, Agnes mit einem Evangeliensymbol in Medaillon und Katharina mit gleicher Zuthat, hängen gesondert in der Sakristei.[50] Die Vergleichung dieser Figuren zeigt, wie ungleich die Sienesen arbeiteten: Agnes, welche mit zierlicher feingezeichneter Hand ihren rothen Mantel aufrafft und ein Diadem trägt, unter welchem das Haar reichlich herabfällt, ist eine graziöse Schulfigur, Katharina, ebenfalls in Diadem und anschliessendem rothen Kleid mit Pelzfutter, neigt sich und ist schwächer als die Nebenfigur; aber diese beiden Frauengestalten sind die schönsten Produkte des Luca; neben ihnen sinken die Männer desselben Bildes mit ihren trockenen hageren Staturen und grossen Füssen und ebenso die Hauptfigur, Maria, welche das Kind liebkost, zu umso unerfreulicheren Erscheinungen herab; am meisten hält sich noch der sehr

[47] Doc. Sen. II, 36 u. I, 28. Er erhielt für seinen Antheil 8 Flor., während das ganze Werk contraktlich auf ungefähr 130 Goldgulden zu stehen kam, zahlbar in vier monatlichen Raten zu je 32 Flor.

[48] Die Entfernung des Goldes vom Hintergrund steigert das melancholische Aussehen des Bildes.

[49] Sacchetti Nov. LXXXIV.

[50] Die Figur des Bartholomäus im Aufsatze darüber ist von anderer Hand: ursprünglich hat hier jedenfalls ein segnender Heiland gestanden.

nachgedunkelte Antonius; dem Gesammtton des Bildes fehlt es übrigens nicht an der Lebhaftigkeit, welche den Sienesen insgemein eigen ist.

Auch das ehemalige Dominikanerkloster zu Rieti besitzt ein lebensgrosses Madonnenbild, welches offenbar dem Luca Thome angehört: das Kind steht auf Maria's Knie, hält in der Rechten ein Kreuz und in der Linken eine Rolle mit der Inschrift: „Qui vult venire post me", deren anderes Ende die Mutter fasst; sie hat völlig den sienesischen Typus, der auf Simone, Lippo und Barna zurückweist; gezwungene Beugung charakterisirt die lange Gestalt. In den Zwickeln über der Gruppe 2 Prophetenmedaillons.[51] Rieti.

Schliesslich erwähnen wir noch eines Altarstückes mit ebenfalls lebensgrossen Figuren der Madonna mit Kind zwischen Johannes dem Täufer, einem Bischof, Franciskus und einem Vierten im Oratorium des Klosters, genannt „alle Tolfe", nahe vor dem S. Viene-Thor von Siena. Das Bild, wie gewöhnlich mit dem segnenden Heiland zwischen Paulus, Petrus und einem dritten Heiligen im Giebel, ist stark beschädigt und trägt die Signatur: „L . . AS · THOME HOC · OPVS" Siena.

Von Luca's Zeitgenossen Lippo Vanni, der im Register der sienesischen Malergilde v. J. 1355 an erster Stelle verzeichnet steht, und Giacomo di Frate Mino (oder del Pellicciaio) dürfen folgende Notizen genügen:

Lippo Vanni wird als Maler von Miniaturen und sonstigen Malereien genannt, die zum grossen Theile untergegangen sind. Wie Luca hat auch er, und zwar in den Jahren 1360 und 1373, dem grossen Rath seiner Vaterstadt Siena angehört.[52] Als Miniator arbeitete er 1344 für das Spedale und 1352 malte er eine Krönung der Jungfrau[53] für die Biccherna. — Seine Lebenslage war derart, dass er i. J. 1344 ein Buch versetzte, welches ihm zum Illuminiren übergeben war. 1359 arbeitete er mit Nello Betti im Rathssaale des Palazzo pubblico und 1372 malte er eine Verkündigung im Chiostro zu S. Domenico in Siena, wovon der übriggebliebene lebensgrosse Kopf bezeugt, dass er zu den Kunstgenossen untergeordneten Ranges Lippo Vanni's Arbeiten.

[51] Das Bild hängt im oberen Coretto. Petrus, Paulus, Dominikus und ein vierter Heiliger, die ehemals neben der Madonna standen, sind jetzt gesondert in der 5. Kapelle des Klosters aufgehängt und durch fast vollständige Uebermalung entstellt; ebenso ist Maria's blauer Mantel retouchirt.

[52] Doc. Sen. I, 27.

[53] Von Rumohr II, 119 unter Lippo Memmi verzeichnet, ein Irrthum, der auf einem Lesefehler beruht. Della Valle gibt die Inschrift: „Lippus Vannis de Senis fecit hoc opus anno domini Millesimo trecentesimo LII." S. auch Doc. Sen. I, 27.

zählt, die sich um Luca Thome gruppiren.[54] Die letzte Kunde von ihm rührt aus dem Jahre 1375, wo er Zahlung für die Flügelklappen des Krucifixes im Dome erhielt.[55]

Giacomo del Pellicciaio, im Gildenregister zwischen den Namen Lippo Vanni's und Luca's di Thome eingeschrieben, steht in gleicher Reihe mit diesem, aber eine Stufe tiefer;[56] neben Anderen seines Zeichens wurde auch er zwei- oder dreimal in den grossen Rath gewählt. Zahlreiche Notizen aus den Jahren 1362—1389 thun desselben Erwähnung:

So hat er z. B. 1367 dem Bartolo di Maestro Fredi bei Ornamentmalereien im sieneser Dom Handleistung gethan. Ein belehrendes Beispiel seines geringen Talents ist das besonders durch die harte Farbe auffallende sehr beschädigte Bild der Krönung der heil. Katharina mit zahlreichen Heiligen, sowie der Madonna mit dem Kinde und dem segnenden Heiland in der Gall. zu Siena, signirt: „IACHOBVS · MINI · DE · SENIS · PINXIT · ANNO · DOMINI · MCCC · LXII · TEMPORE · PRESBITERI · MATHEI · RECTORIS · SANCTI · ANTONIVS (sic)“.[57] — Gleichen Werth hat die ein Jahr später gemalte sogenannte „Madonna del Verde“,[58] jetzt in der Kirche der Servi zu Siena: der Knabe sitzt in segnender Geberde auf dem Knie der Mutter, deren Thron 4 Engel behüten; die Zierathen sind hier reichlich, das Colorit klar und rosig, die Behandlung sorgsam, aber glatt und flach wie auf Miniaturen.[59]

Wie Guido und Dietisalvi dekorirte auch Giacomo Buchdeckel für die Biccherna[60] und lieferte ferner eine Zeichnung für die „Opera“. —

Von Paolo di Giov. Fei, der ebenfalls unter den ersten Namen der sienesischen Malergilde erscheint, existirt nichts als der Nachweis seiner Existenz.

[54] Das Fresko war signirt: „Septanta e due e trecent' anni da Siena qui dipinse Lippo Vanni.“ Hierüber und über die sonstigen Lebensnachrichten vgl. Doc. Sen. I, 27 u. 34.

[55] Ibid. I, 28: 6 Goldg. 31 Soldi.

[56] Er hatte einmal ein Bild des Luca abzuschätzen. S. Doc. Sen. a. a O. und sonst über Giacomo I, 31. 40. 50. 263. 269. 271. 272.

[57] Ursprünglich als Altarstück für S. Antonio zu Fontebranda gemalt, hoch 2,33 M., breit 2,19 M.

[58] Vgl. Milanesi, Doc. Sen. I, 271.

[59] Von seinem Altarbild für die Klosterkirche zu Passignano (die Herabkunft des heil. Geistes mit zahlreichen Figuren) hat sich nur der Kontrakt vom J. 1372 erhalten. Giacomo sollte darnach 80 Flor. dafür erhalten. Ibid.

[60] Ibid. 272. Im J. 1369 zu 8 Soldi 10 Den.

VIERZEHNTES CAPITEL.

Die Lorenzetti und ihre Schule.

Die zähe Pietät, womit die sienesischen Maler an altgeheiligten Compositionstypen festhielten, darf nicht dazu verführen, ihre Kunstweise überhaupt für starr und entwicklungslos zu halten; wie ein und dasselbe Idiom lyrische und epische Sprache ausbildet, so haben wir hier auf malerischem Gebiet in dem Brüderpaar der Lorenzetti den Gegensatz des dramatischen Elements gegen das sinnig-beschauliche Simone Martini's. In ähnlichem Verhältniss wie dieser zu den Sonetten Petrarka's, steht Pietro,[1] der ältere jener Brüder, zu Dante's männlichem Gesang. Strebte Simon nach Wohllaut und Anmuth, so verschmäht dieser geradezu alle Feinheit, und wenn man bei dem Einen die Empfindelei spürt, wird man duldsam gegen die gelegentlichen Roheiten des Widerparts. Nach Vasari's Meinung hat Pietro den Cimabue und Giotto nicht blos ausstudirt, sondern übertroffen;[2] indess so erfrischend er auch auf die Kunstentwicklung seiner Landsleute einwirkte, dieses Lob ist zu hoch gegriffen; aber der Vorzug vor den unmittelbaren Nachfolgern des florentinischen Meisters gebührt ihm allerdings.

[1] Auffällig ist, dass Ghiberti bei seiner hohen Meinung von Ambruogio Lorenzetti den Pietro gar nicht erwähnt.

[2] Vas. II, 26, 27.

Pietro oder Petruccio, Sohn eines Lorenzo und am Ausgange des 13. Jahrh. geboren, trat bereits 1305, wo er die sogen. „Tavola dei Nove“ malte,[3] in Siena als Künstler auf. Das nächste Bild, von dem wir hören, war eine Madonna mit Heiligen für die Opera des Doms in Siena. Vielleicht ist von dem Werke in Wahrheit mehr vorhanden als das bezügliche Aktenstück aus

Op.d.Duomo. Siena.

d. J. 1326;[4] denn die Opera besitzt Bruchstücke, welche damit in Zusammenhang stehen können. Von diesen ist das erste eine Halbfigur der Magdalena vom schönsten Typus, welche neben den besten Arbeiten Ambruogio Lorenzetti's im Palazzo pubblico Stand hält, nebst einer Prophetenfigur im dreieckigen Aufsatz; das zweite besser erhaltene eine Katharina, überaus ansprechend und ihren Zügen nach das Beste, was die Schule hervorgebracht hat, ebenfalls durch Rundbild mit einer Prophetenfigur überhöht, welche eine Rolle hält; das dritte der betende Franciskus, auf dessen Brust ein Seraph erscheint, mit Paulus darüber, und endlich der heil. Romuald mit Petrus über sich. Die Mitteltafel hat zuverlässig eine Madonna und oberhalb den segnenden Christus enthalten. Die Technik weist deutlich auf Lorenzetti hin, und die edle Anmuth der Gestalten, weit anziehender als die Zärtlichkeit Simone's, bekundet verdienstlichen Wetteifer mit den Florentinern und löblichen Bruch mit dem in seiner Weise bornirten Duktus der Landsleute. Pietro's Arbeiten in der Zeit von 1305—26 werden sicherlich Beweisstücke genug für sein vorurtheilsloses Jugendstreben geboten haben. Doch dafür gibt es keinen thatsächlichen Anhalt; was uns, nach dem Stil zu schliessen, aus seiner früheren Zeit vor Augen steht — eine Madonna mit Kind und Engeln nebst knieendem Donor in Città di Castello — zeigt noch entschiedene Abhängigkeit von Duccio.

Kl. S. Domen. Città di Castello.

Dieses aus fast lebensgrossen Figuren bestehende Altarbild im ehemaligen Dominikanerkloster[5] zeigt die Jungfrau thronend, den

[3] Er erhielt dafür 110 Lib. Zahlung. In den Urkunden heisst er Petruccio di Lorenzo. Doc. Sen. I, 194. Vasari nennt ihn „Pietro Laurati“, ohne zu wissen, dass er es mit dem Bruder seines Lorenzetti zu thun hat.

[4] Doc. Sen. I, 194.

[5] Es hängt im Chor links und ist 8 F. engl. hoch und 5 breit mit dreieckigem Aufsatz, dessen Basis schmäler ist als die Oberleiste.

Knaben auf dem Knie, der die Falten eines von ihrem Kopfe herabhängenden weissen Schleiers zieht, ein Motiv, das Duccio, Segna und andere Altsienesen gemein haben, während Ausführung, Typus und Form sowie die eigenthümliche Bildung von Augen und Mund und die Zeichnung, die schon einen Fortschritt über Duccio aufweist, den Pietro Lorenzetti anzeigen. Zu Maria's Füssen kniet eine kleine Dominikanergestalt im Gebet; zu jeder Seite des Thrones reihen sich 3 Engel übereinander, der vorderste rechts besonders bemerkenswerth wegen der verhältnissmässigen Schönheit des Kopfes, die drei linken ganz übermalt. Statt der platten Nasen erfreut anmuthiger Ausdruck der Gesichter und die Gestalten haben den hohen schlanken Wuchs, der den Pietro charakterisirt.

Von bezeichneten Altargemälden ist das älteste das Madonnenbild der Cappellina del Martirio in der kleinen Kirche S. Ansano, ,he der Compagnia a Dofana vorm Pispinithore bei Siena gehört.

Die in der Hut von 4 Engeln zwischen Antonius dem Abt und Nikolaus sitzende fast lebensgrosse Maria, jugendlich, edel und schön drapirt im Mantel, unter welchem ein vom Kopfe herabfallender Schleier sich um ihre Brust schlingt, darf als die schönste der sienesischen Schule bezeichnet werden. Ihr Kopf ist rund, die Augen in eigenthümlicher Weise nach den Thränenecken zu am weitesten geöffnet, die Nase etwas breit und flach, die Lippen schmal und mit ein wenig hängenden Mundwinkeln, der ganze Gesichtsausdruck wohlgefällig, durch den gut gebauten Hals und das in Flechten gelegte Haar verschönt. Die dünnen Finger sind an den Wurzeln weit gespalten. Das Kind, weniger anziehend, wendet sich mit unfertiger Bewegung nach Antonius, die Engel mit schwer vortretenden Stirnen sind Vorbilder eines Typus, den Lippo Memmi aufnahm und übertrieb. Die beiden Heiligen sind dagegen gut proportionirt, haben energische Physiognomien und geberden sich natürlich.[6] Die Ornamente sind nirgend geschmackvoller und passender verwendet worden. Die Technik zeigt, dass Pietro schon 1329 die Manipulation mit dem dunkeln Verde, die seinen Zeitgenossen eigen ist, aufgegeben und die hellere farbige Untermalung an ihre Stelle gesetzt hatte, wie die Florentiner; seine Fleischtöne sind licht und die Schatten warm. Die Inschrift des Bildes lautet: „PETRVS · LAVRĒTII · DE · SENIS · ME · PINXIT · A · D · MCCCXXVIIII“.

S. Ansano Siena.

[6] Die Feuchtigkeit des Ortes hat die Farbe empfindlich angegriffen und droht sie ganz zu zerstören, sodass man die Handweise des Künstlers nur aus der Weichheit und Präcision der Umrisse würdigen kann.

Ob Pietro vor dieser Zeit Florenz besucht und die dortigen Malereien kennen gelernt hatte, ist nicht zu sagen, aber Vasari lehrt uns, er habe daselbst ein Tabernakel neben dem Portal von S. Spirito gemalt, in welchem die fleischige Natürlichkeit (morbidezza) der Köpfe und die Anmuth der Figuren bewunderungswürdig gewesen seien.[7] Aus dem Jahre 1329 rührt noch ein zweites Altarwerk für die Karmeliterkirche zu Siena — die Madonna mit Nikolaus und anderen Heiligen —, von dessen Predelle die Gall. in Siena einen Theil besitzen will:[8]

Gall. Siena. Es sind zwei Bruchstücke,[9] eins die Erscheinung eines Engels vor einem träumenden Mönch, das andere Papst Honorius Ordensregeln bestätigend und neues Klosterkostüm genehmigend. Lebendigkeit und schöne Färbung der schlanken Figuren sind hier charakteristische Merkmale Lorenzetti's. — Acht andere kleine Tafeln, ehemals Predellenstücke und sicher von Pietro's Hand, befinden sich im Schrank N. II. Vatikan. des Museo cristiano im Vatikan; ihre Aehnlichkeit mit den Tafeln in Siena lässt vermuthen, dass auch sie zum Altarbild der Carmine gehört haben. Die Gegenstände sind: Steinigung des Stephanus, Martyrium von 4 Heiligen im Feuer und ihre Bestattung, ein Heiliger vor einem andern im Gebet, ein todter Heiliger und wie er zu Grabe gebracht wird, ein Weib, das an seiner Leiche vom Dämon genest, und endlich Volk vor demselben betend. Gut componirt, wie sie sind, und mit des Meisters Fertigkeit vorgetragen, bieten sie trotz der Beschädigung Interesse.[10]

1333 malte Pietro oberhalb des neuen Portals am Dom in Siena eine Madonna, welche Luca Thome später restaurirt haben soll,[11] und zwei Jahre darauf ein Altarbild für dieselbe Kirche, genannt „Tavola di sancto Savino". Wir erfahren dabei, dass ein Sprachmeister Ciecho dem Maler die Legende dieses Heiligen erst aus

[7] Vas. II, 27. Bottari hat das Bild, wenn auch in schlimmem Zustande, noch gesehen; jetzt ist es verschwunden.

[8] Das Bild wurde verkauft und 1818 nach England geschickt; seine Anfertigung kostete 150 Lib., von welcher Summe die Stadtkasse ein Drittel auf Bitten der Karmeliter übernahm, welche Armuth angaben. S. Doc. Sen. I, 193 f. u. Della Valle, Lettere Sen. II, 209.

[9] N. 60 u. 61. Holz, h. 0,38 M., br. 0,91 M.

[10] Tizio (bei Della Valle, Lett. Sen. II, 208) erwähnt noch ein anderes Bild Pietro's aus diesem Jahre, ursprünglich für die Umiliati zu Siena gemalt, wovon zu des Gewährsmanns Zeit noch eine schöne Figur des Benedikt erhalten war.

[11] Vas. II, 164 Anm. u. Doc. Sen. I, 194.

dem Lateinischen übersetzen musste, damit er sie darstellen konnte.[12] Das gemeinschaftlich mit dem Bruder Ambruogio gemalte grosse Meisterstück dieses Jahres, an welchem Vasari die Nachahmung Giotto's hervorhebt, war das Sposalizio an der Front des Hospitales seiner Vaterstadt; es wurde kurz nach der Entfernung eines Schutzdaches i. J. 1720 zerstört.[13] 1337 lieferte Pietro das Altarbild für S. Martino daselbst[14] und 1340 vollendete er für S. Francesco in Pistoia das Gemälde, welches mit dem jetzt in der Gall. der Uffizien in Florenz befindlichen Madonnenbilde mit 4 Engeln zur Seite[15] für identisch gilt, stark beschädigt ist und jedenfalls nur ein schwaches Beispiel der Handweise abgibt. Es hat die Inschrift:

„PETRVS · LAVRENTII · DE · SENIS · ME · PINXIT · A · D · MCCCXL".

Ein weit charakteristischeres und echtes Werk seines Pinsels haben wir in der „Geburt der Jungfrau", die für den Altar der Congrega des Domes in Siena gemalt war.[16]

Die heil. Anna liegt im Bett, im Vordergrunde sitzt ein Weib mit dem Kind auf dem Schoosse am Boden und prüft die Temperatur des Wassers, das von einer andern in die Wanne geschüttet wird. Als genrehaftes Motiv ist der Gruppe eine dritte Frau hinzugefügt, welche das Kind fächelt. Auf der Seitentafel rechts wird der Vorgang durch die übliche Zuthat zweier Mägde forterzählt, welche Becken und Linnen bringen, auf der linken sieht man Joachim mit seinem Freunde das Ereigniss erwartend und einen herzutretenden Diener, eine Gruppe, die in ihren gewaltsamen Bewegungen an die Propheten und Sibyllen Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle erinnert. — Das Kind auf dem Hauptbilde ist schwach, die Frauen links haben mangelhaften Typus, flache Nasen, schlecht gezeichnete Glieder und Extremitäten, bei denen conventionelle und zuweilen, z. B. an den

Dom zu Siena.

[12] Maestro Ciecho bekam 1 Lib., der Maler 90, mit 30 L. Anzahlung, für seine Arbeit.

[13] Della Valle hat noch Ueberreste davon gesehen und Pecci, ein Scribent aus dem Ende des vor. Jahrh., vermerkt die Inschrift: „Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius eius frater. M. CCCXXXV." S. Vas. II, 26 u. Della Valle, Lett. Sen. II, 209.

[14] Tizio bei Della Valle a. a. O. 208.

[15] I. Corridor N. 11. Vgl. Vas. II, 28. Die Fleischtöne haben jetzt ein undurchsichtiges bräunliches Grau.

[16] Jetzt in der Sakristei daselbst. Von der Farbe, die sehr nachgedunkelt ist, lässt sich nicht mehr sagen, als dass das Bild gegenwärtig flach und schlecht modellirt erscheint.

Händen, falsche Formentwicklung stört, indess das Ganze macht durch die starkbewegte Handlung der Personen und die gewissenhafte Festigkeit und Klarheit der Umrisslinien einen lebendigen Eindruck.

Dicht nebenan findet man ein Stück der Predelle: es enthält den Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern und den üblichen lebensvollen und rein sienesischen Nebenepisoden.[17] Die Signatur auf der Mitteltafel lautet: „PETRVS · LAVRENTII · DE · SENIS · ME · PINXIT · MCCC.XLII."

Besser erhalten und höchst lehrreich für das Studium von Pietro's Stil in seiner Reinheit ist das Altarbild in der Pieve zu Arezzo, das zwar keine Jahreszahl hat, aber die Signatur führt:

„PETRVS · LAVRĒTII · HANC · PĪXIT · DEXTRA · SENIS".[18]

Pieve zu Arezzo.

Das Werk ist nach echt sienesischem Geschmack in Abtheilungen aufgebaut, deren Hauptreihe die Halbfigur der Jungfrau mit dem Kinde stehend zwischen Johannes d. Täufer, Matthäus, Joh. d. Evang. und Donatus enthält; sie trägt weisses Kleid mit eingewirkten blauen Blumen und Pelzfutter und während sie dasselbe mit ihrer rechten Hand an der Seite zusammenzieht, hält es der Knabe mit seiner Linken an ihrem Busen fest. Ihre Haltung hat die gesuchte Beugung, die bei den Sienesen üblich war, ebenso wie der starre Ausdruck; der Wuchs ist zwar lang, aber nicht zu schmächtig; das Kind lächelt, aber mit glotzenden Augen; die dünnen Hände sind nicht unschön. Man findet in der Gruppe die Grazie Simone's mit einer Kraft verbunden, die dem Pietro ganz eigenthümlich ist. Ein oberer Bildercomplex mit der Verkündigung und der Himmelfahrt im Aufsatze vervollständigt das Mittelstück. Johannes in würdevoll strengem Charakter breit und grossartig modellirt hält das Evangelium und fasst mit der andern Hand den Mantel; in den Reihen über ihm sind Lukas und Vincentius angebracht, Katharina im Aufsatz. Oberhalb des Donatus steht Paulus und ein zweiter Heiliger, S. Reparata zuoberst. Der Täufer wird durch hohe Stirn, langen wirrlockigen Bart und gemischtes Haar und überhaupt durch wilde Herbigkeit charakterisirt; seine Haltung, wie er mit dem Daumen der rechten Hand nach Maria weist, ist etwas gedrückt; im Gesicht zeigt sich die vom Meister beliebte offene Bildung der Augen, die der Nasenwurzel sehr nahe gerückt sind und keinen

[17] Acht kleine Tafeln ebendaselbst mit Bildern zur Legende vom Kreuz, welche vor einigen Jahren in den Orgelpfeifen des Doms gefunden worden sind, wurden für Theilstücke der Predelle gehalten, aber ihre Flauheit und schwache Technik kennzeichnen sie als geringere Schülerarbeiten.

[18] Rumohr II, 107 bezweifelt die Echtheit der Inschrift, das Bild jedoch ist sicher von Pietro, nach Vasari (II, 28) i. J. 1355 im Auftrag des Arciprete Guglielmo gemalt, doch mag dieses Datum zu spät gegriffen sein; 1345 war ein Guglielmo an der Pieve zu Arezzo. Ibid. Anm.

Innenabschluss haben, und geschlossener Mund, dessen Oberlippe hängende Enden hat und dessen untere überragt. Ueber dem Johannes sieht man die beiden Jakobus und eine weibliche Heilige mit einem Bogen. Grosse Stirn kennzeichnet den Markus, dessen Kopftypus etwas von dem finstern Aussehen alter Bilder hat, während seine Hand schön geformt und bewegt ist. Ihm zu Häupten sind Marcellinus, Augustin und Agatha gruppirt. — Die Zwickel der Nischen des Hauptbildes füllen 8 Medaillons mit Engeln, die ähnlichen Nebenräume über den Doppelnischen der zweiten Reihe 4 Propheten, die Figur oberhalb der Verkündigung trägt Krone und doppelte Flügel.[19]

Ein solcher Bildercyklus konnte nur von einem Manne gemalt werden, der Gedankengehalt und technische Fertigkeit verband. Licht und Schatten sind mit einer bis dahin unbekannten Breite geschieden und zugleich bestimmt, lebenswahr und einfach zum Ausdruck gebracht. Pietro Lorenzetti wetteifert mit dem Temperavortrag der Florentiner und hält sich den Gewohnheiten der Schule zum Trotz von aller schädlichen Kleinbildnerei fern. Und während er sich in dieser Richtung über seine Zeit- und Landsgenossen erhob, gab er darum doch die breite und leichte Motivirung und das glänzende, kraftvolle Colorit der Gewänder nicht auf, welche ihren Hauptvorzug bildete.[20] Das künstlerische Gepräge des älteren Lorenzetti ist überall in diesem Werke zu finden und wenn es auch dem Giotto darum noch nicht gleichkommt, weil es seiner Gattung nach die Ansprüche an Composition im grossen Sinne nicht zu erfüllen hat, so überragt es doch an Wirksamkeit und Geschick Alles, was die Schüler des florentinischen Altmeisters geleistet haben.

Ghiberti versäumt, wie gesagt, den Pietro zu nennen, aber mit ungewohnter Ausführlichkeit ergeht er sich in den Schönheiten eines Freskencyklus, den Ambruogio in der Minoritenkirche zu Siena gemalt hat.[21] Ein Theil dieser Gemälde ist nicht lange erst

[19] Eine Predelle dazu existirt nicht.

[20] Ueber die Schatten sind feine warme Lasuren gelegt und warmer gelblicher Ton über die Lichter. Das Ganze ist klar hingestellt und verständnissvoll gezeichnet mit einem Wurf und einer Kühnheit, die zuweilen spitze Ueberschneidung zur Folge haben. Behandelt sind alle Theile mit unübertroffener Festigkeit und das ganze Bild ist mit Ausnahme einiger abgeriebener Stellen im Kopfe des Christuskindes vortrefflich erhalten.

[21] Ghiberti bei Vas. II, XXIII. Die Kirche S. Francesco ist jetzt Seminar.

von der Tünche befreit und in zwei Kapellen der Klosterkirche aufgestellt worden, darunter eine Kreuzigung mit überlebensgrossen Figuren, welche weder Ghiberti noch Vasari erwähnt:

Seminario. Siena. Der Heiland am Kreuz, ein mächtiger robuster Akt von keineswegs unschöner Muskulatur, aber mit niedriger Stirn und Augen, wie sie Pietro Lorenzetti malt, wird von einer Zahl jammernder Engel umflogen; unten Maria regungslos in den Armen der Begleiterinnen; sie hat hohe gerunzelte Stirn, die vorstehende Oberlippe, welche den Pietro charakterisirt, und krampfhaft zusammengezogene Augen; ihr gegenüber Johannes, eine kräftige, ragende Gestalt mit höchst lebenswahrem verzerrtem Schmerzensausdruck in den gefurchten Brauen und dem geöffneten Munde, und entstellt durch ein spitzes Kinn und massiges über der Stirn glatt abgeschnittenes Haar.

Niccola Pisano's Meisterschaft und Michelangelo's hochgesteigerte Empfindung scheinen in dieser Mariengruppe vereinigt: die Jungfrau hat die Arme in wildem Schmerz über die Schultern der andern Frauen gelegt und zeigt in ihrer ganzen Charakteristik, mit wie männlichem Blick der Meister das weibliche Modell studirt hat. Weder in ihrer Bildung noch in der des Johannes ist die Schönheit bewahrt, aber eine so erschütternde Energie des Ausdrucks, dass die hässlichen Züge zurücktreten.[22] — Derselbe kraftvolle Affekt kehrt in der Figur des auferstehenden Christus wieder, welcher sich im Refektorium zu S. Francesco befindet: sein Körperbau ist voll Hoheit, und obgleich die Züge nichts Einnehmendes haben, macht doch die Schönheit des Ausdrucks, die Kühnheit der derben eckigen Zeichnung und die Heftigkeit der etwas gebrochenen Bewegung in den Gliedern die andern Mängel auch hier vergessen. —

S. Francesco. Siena.

Die unterscheidenden Eigenthümlichkeiten der sienesischen und florentinischen Schule sind schon genügend klar; am deutlichsten lassen sie sich an der Freskenreihe im nördlichen Querschiff der Unterkirche zu Assisi verfolgen, die Vasari für ein Werk Pietro Cavallini's ansah.[23] Die Sienesen verarbeiten von Anfang an den Passionscyklus in besonderer Weise. Duccio und Barna

[22] Die Farbe ist beim Abkratzen der Tünche stellenweise mit weggegangen, um so deutlicher kommt die Grundirung zum Vorschein, in der man die Schatten in Braun auf glattem Bewurf angelegt sieht.

[23] Vas. II, 83. Vgl. Bd. I, S. 95.

beginnen dabei übereinstimmend mit dem Einzug in Jerusalem, dem sie doppelten Raum geben, und schliessen mit der Kreuzigung in vierfachem Felde, wodurch der Schlussakt des Opferdrama's überragende Bedeutung bekam. Bei den Florentinern fanden wir dagegen alle Scenen räumlich gleichmässig behandelt; die Einfachheit dieser Anordnung begegnet nicht blos in Florenz selbst und in Padua, sondern auch in Assisi, Wand an Wand mit unsern sienesischen Fresken, die so lange für römische Arbeit gegolten haben. Bei diesen nun gewahren wir auch hier eine Stoffvertheilung, die ganz auf Duccio's und anderer Altmeister Gewohnheit zurückgeht, ja sogar den Crucifixusbildern aus dem 11. und 12. Jahrhundert entspricht, welche den Heiland colossal darstellen und die Passionsscenen nur nebensächlich behandeln.

Diese sienesischen Fresken in S. Francesco zu Assisi füllen Seiten, Decke und Schlusswand des nördlichen Querschiffes: das erste Bild am Ostbogen ist der Einzug in Jerusalem, dann folgt das letzte Abendmahl, die Fusswaschung der Apostel, die Ergreifung Christi, der Selbstmord des Ischarioth und dazu die Stigmatisation des Franciskus; die Fortsetzung an der Westseite enthält die Geisselung, den Zug nach Golgatha und die Kreuzigung, die in vierfältigem Raum mit ihrer colossalen Christusgestalt dem Franciskuswunder gerade gegenüber steht. Am Nordende und an den Bogenwangen des Ausganges sieht man in 2 Reihen die Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung und Höllenfahrt. Die Bilder werden untereinander durch Ornamentrippen getrennt, an deren Ecken Rautenfelder mit Propheten oder Aposteln und kleinere Medaillons mit Engeln angebracht sind. S. Francesco. Assisi. Unterk.

Schon Typus und Charakter der Apostel und Engel, welche den Nebenschmuck bilden und ganz unverkennbar auf Duccio und dessen Vorgänger zurückweisen, überzeugt, dass wir es hier mit einem sienesischen Maler zu thun haben. Wenn man dann den ganzen Cyklus überschaut, so hat man entschieden den Eindruck einer einzigen Hand und allgemeiner Verwandtschaft mit Simone's Cappella S. Martino in der nämlichen Kirche; offenbar sind die Bilder von einem Künstler derselben Schule, wenn seine Arbeit auch das Gepräge einer andern und zwar eher bedeutenderen Individualität trägt. Die Dekorationen des südlichen Querschiffs oder der Orsini-Kapelle zeugen dagegen durchaus von anderen künstlerischen Grundsätzen und verschiedenem Geiste. Je

näher man auf die Beschaffenheit jener Fresken eingeht, desto mehr Beziehungen zu Duccio, Ugolino und Segna stellen sich heraus: die Typen sind die ihrigen, nur durch einen hervorragenden Geist aufgefrischt, die Figuren, oft genug gemein in Bildung und Gesichtsschnitt, häufig conventionell und hier und da geradezu hässlich, haben eine Herzhaftigkeit und Gewalt des körperlichen und physiognomischen Ausdrucks, der ihnen bei alledem grossen Werth sichert. Die breiten Schleppgewänder schliessen enger an als bei den Florentinern und sind nach verschiedenen Mustern behandelt. In Allem ist so sichere Eigenart, dass man den Urheber selbst von seinem nächsten Kunstnachbar, dem Bruder, zu unterscheiden im Stande ist. Ueberblickt man ferner die Gegenstände in ihrer historischen Folge, so findet man in dem Einzug in Jerusalem ganz die Composition und Ausführung wieder, die Duccio auf seinem Dombilde gibt, dieselben Figuren, Volkshaufen und Gebäude, nur alles ungestümer. Niemand aber als Pietro Lorenzetti konnte das Abendmahl in solcher Weise erfinden, mit diesem Christus, der dem Judas mit seinem unholden Gesicht das Fleisch reicht, während draussen die Köche Schüsseln am Herdfeuer scheuern, die Katze sich Bissen stiehlt und ein Aufwärter mit dem bekannten sienesischen Zeigedaumen auf das Verhalten der Gäste beim Mahl hindeutet, das durch Mond und Sterne draussen als Abendessen bezeichnet ist. Daneben vermag aber auch nur Pietro in an sich gemeiner Formen- und Geberdensprache solche Gewalt und Lebendigkeit auszudrücken, wie sie die Apostel zeigen, die im Zimmer beisammensitzend ihre Füsse entblössen, und wie Petrus sich mit Widerstreben von Christus waschen lässt. Die Scene in Gethsemane ist wieder ganz nach altem Schema vorgetragen, das dem Heiland überragende Statur und ein Antlitz gibt, auf dessen göttlichen Zügen für die kleine Sorge der irdischen Welt kein Platz ist; die in ihrer Art gehaltvolle Hässlichkeit des Judaskopfes, die dem Lionardo einst so viel zu schaffen machte, zeugt dagegen von Verständniss und Studium der menschlichen Form.[24] In der Geisselungsscene sieht man, wie

[24] Die Apostel fliehen nach dem Hintergrund.

auf allen sienesischen Darstellungen des Gegenstandes, den Heiland vom Rücken; es ist ein ziemlich naturwahrer, muskulöser und energisch bewegter Akt, wenn auch die Gewöhnlichkeit der Formen aufs neue Pietro Lorenzetti's Eigenart bekundet. Im Zug nach Golgatha fallen die beiden Schächer mit ihrem langen gekrümmten Schritt auf sowie der galoppirende Reiter der Eskorte und die Wache, welche die Frauen roh zurückhält, dann die kraftvoll auftretende Maria, deren Züge an das Bild in S. Francesco zu Pisa erinnern; Reiter schliessen die lange Reihe; die Häuser des Hintergrundes haben die flachen Zinnen, wie sie die Sienesen zeichnen. — Durch einen vor das Bild der Kreuzigung gebauten grossen Steinaltar wird die Gestalt Christi, deren Statur nach sienesischer Weise die Schächer überragt, an den Knieen abgeschnitten; sie ist zwar einfacher, aber noch immer übereinstimmend mit Duccio, hager, vorhängend, leblos, die Stirn niedrig, die Brauen knochig, die Nase gedrückt, die Lippen mit gesenkten Winkeln. Erschreckende Verzerrung, herkulischer Gliederbau und plebejer Schmerzensausdruck charakterisirt die um das Kreuz fliegenden Engel, welche wie alle sienesischen Engelgestalten mit denjenigen Giotto's stark contrastiren und ihrerseits wesentliche Unterscheidungsmerkmale der Idealvorstellung beider Schulen abgeben. In Typus, Massenvertheilung und Symmetrie der Composition ist Lorenzetti den Florentinern nicht gewachsen, dagegen beweist er z. B. an der wie immer höchst kräftigen Gestalt des guten Schächers sein seltenes Talent für Naturwiedergabe und seine Ueberlegenheit über die Giottisten. Die ohnmächtige Maria gerade unter dieser Figur und die Frauen ihrer Umgebung bilden eine echt sienesische Gruppe und haben alle das spitze vortretende Kinn. Dicht dabei jedoch sieht man neben einem wunderlich übertriebenen alten Weibe ein recht schönes jugendliches Frauenprofil. Die Figur mit breitnasigem hässlichen Gesicht, welche über die Marien hinwegsieht, gehört zu den am häufigsten bei Lorenzetti vorkommenden Typen. Ebenso unschön ist der verstockte Sünder am Kreuz; jede Fiber zuckt im grimmigsten Todesschmerze, wie ihm der Henker die Beine zerschlägt. Vervollständigt wird die Composition auf dieser Seite durch Reiter,

ähnlich wie auf der linken, wo zwei Soldaten zu Pferde fraternisiren, indem sie einander die Arme geben.[25]

Tief unten rechts vom Altar sieht man zwischen Franciskus[26] und einem andern Heiligen Maria sitzen, wie sie zum Kinde spricht und mit dem Daumen rückwärts deutet; ihre Gestalt ist nur eine geringe Umbildung derjenigen in Pietro's Altarbilde zu Arezzo.[27] In der Kreuzabnahme haben wir das Urbild Duccio's, mit der Kraft und dem Ungestüm der Lorenzetti vorgetragen: dem von zwei Aposteln gehaltenen noch biegsamen Leichnam, den Nikodemus loslöst, küsst Maria und eine andere der Frauen die Hände, Magdalena am Boden liegend umklammert seine Füsse, eine vierte hält schreiend ihre Wangen. Der magere, aber nicht unwürdig behandelte Körper des Todten zeigt wieder die Derbheit, die Pietro's Hauptstärke war.[28] Der Christustypus auf dem Bilde der Grablegung ist so schön wie die lebendige streng sienesisch stilisirte Composition.[29] Auferstehung und Höllenfahrt zeigen des Meisters Pietät für die altgeheiligten Formen und den eigenartigen Vortrag derselben, seine rücksichtslose Drastik charakterisirt den Selbstmörder Judas, dem die Eingeweide ausquellen, wie er am Balken hängt.[30]

Zwischen Pietro und Giotto bietet das Süjet der Stigmatisation des Franciskus eine lehrreiche Parallele: der Heilige ist auf das linke Knie gesunken und schaut in dieser Richtung zum Gekreuzigten auf, der mit seinen Seraphflügeln wie ein Habicht

[25] Eine mit Nimbus ausgestattete im Profil gesehene Reiterfigur des Vordergrundes, welche die Arme affektirt bewegt (übrigens sehr entfärbt ist), gilt für das Porträt des Herzogs von Athen, ein zweiter nahebei soll Cavallini sein; für den genauen Beobachter ist die eine Deutung so grundlos wie die andere.

[26] Theilweise zerstört.

[27] Darunter ist zwischen zwei Schilden mit verlöschten Emblemen die Kreuzigung in Miniatur wiederholt nebst einer betenden Figur, die rechts kniet, angeblich Porträt Cavallini's, wahrscheinlich aber das des Stifters. Die Farbe ist theilweis abgefallen, sodass der weisse Grund und die Untermalung blosliegt.

[28] Unterhalb dieses Bildes sind in Breitflächen 4 Heilige angebracht; die Katharina, welche sich dabei befindet, ähnelt der Maria Pietro's in S. Ansano und kann mit ihr wetteifern.

[29] Die darunter angebrachten 4 Brustbilder von Heiligen sind fast ganz verlöscht.

[30] Der untere Theil der Figur ist retouchirt. Das Fresko befindet sich an der Seite des Thores, dessen Mittelmedaillon den Franciskus enthält, wie er die Wundmale zeigt.

herniederfliegt. Nie würde Giotto eine so unnatürliche und unbequeme Haltung erfunden haben, wie sie Lorenzetti hier anscheinend um der Neuheit willen gibt; der Typus des Heiligenkopfes vereinigt alle charakteristischen Merkmale Pietro's, Kleinheit von Kinn und Mund, eckige Augen, die dicht an der Wurzel einer dünnen Nase sitzen, im Blick ein Gemisch von Furcht und Drohung; das Antlitz Christi hat weder Hoheit noch Ruhe. Dagegen sind die Gewänder schön, wenn sie auch nicht die Kleidsamkeit der giottesken erreichen.[31]

Höchste innere Uebereinstimmung, kräftige leuchtende Farben geben den Darstellungen ausserordentliche Wirkung und zeigen den Pietro in überaus vortheilhaftem Lichte. Allerdings stehen Formerfindung und Composition hinter dem Colorit zurück, aber in diesem Betracht stellt ihn sein Freskencyklus von Assisi nicht blos über die Zeitgenossen der eignen, sondern auch anderer Schulen. Er zuerst von den Sienesen nähert sich den florentinischen Vorzügen und verdient infolge seines eminent dramatischen Grundzuges über Simone gestellt zu werden.

Assisi ist nicht der einzige Ort, welcher von Pietro Lorenzetti Arbeiten im grossen Stile bewahrt. An der Südwand der Umfassungsmauer des Campo Santo und zwar am östlichen Ende derselben illustrirte er das Eremiten- und Heiligenleben.

Die zahlreichen Scenen sind einzeln auf eine weite Felsenlandschaft zerstreut, die spärlich mit Bäumen bepflanzt und mit Hütten gekrönt durch Treppenstufen zugänglich gemacht ist, welche in den harten Stein gehauen scheinen. Das Fresko, von grosser Charakterähnlichkeit mit den benachbarten sogenannten Orcagnas, besteht aus etwa 30 verschiedenen Episoden, die theils auf der über eine Brücke hinwegführenden Strasse im Vordergrund, theils in den Unterschlupfen und Einsiedeleien den Berg entlang vor sich gehen. Jede Gruppe, die man ins Auge fasst, hat ihre eigene Anziehungskraft und gleichmässigen strengen Ernst: am äussersten Ende rechts z. B., wo der heil. Panunzius die am Boden ausgestreckte Leiche des Onofrius zudeckt, dessen nackte Theile das Aktstudium Lorenzetti's charakteristisch zeigen, gewahrt man ausserordentliches Formverständniss, breite und richtige Gewandbehandlung und höchste Festigkeit der Hand; mit

CampoSanto. Pisa.

[31] Die Figur des lesenden Hilarius in der Ecke rechts wird durch das Geländer der vortretenden Orchestra weggeschnitten.

heiliger Scheu beugt sich der mit Kutte und Strick angethane überlebende Bruder nieder und streift die Falten des Bahrtuchs über die Brust des Todten, eine naturwahre edle Gruppe, die gesondert betrachtet, zu den besten Erzeugnissen der Zeit gehört. — An einer andern Stelle unmittelbar darunter sucht ein Weib den Eremiten in seiner Zelle zu verführen, der sich ihrer Reize nur dadurch erwehren kann, dass er seine Hände ins Feuer steckt; daneben sieht man dasselbe Weib todt liegen und weiterhin betet sie nach ihrer Wiedererweckung reuig neben einem Grabe, — das Ganze ein kleines Drama, das im Meister ebensoviel Sinn für weibliche Anmuth wie für männliche Strenge offenbart. — Hoch oben auf derselben Seite erscheint Hilarius würdevoll und furchtlos auf dem Maulthier, das dem Drachen die Ohren scheu entgegenspitzt, während ihn der heilige Reiter durch das Zeichen des Kreuzes feit, das er mit den Fingern macht, und ein Anderer neben ihm sich mit entsetzter Geberde wegwendet.[32] Nicht weit davon sieht man zwei Teufel vor einem sie abwehrenden Einsiedler, die ganz der Erfindung des sogen. orcagna'schen Bildes nahebei entsprechen. Die nämliche Uebereinstimmung in den allgemeinen Zügen wie in der Einzelbildung zeigt rechts oberhalb des ebengenannten Bildes der Heiland, welcher dem Bruder Antonio im Gebet erscheint. Verfolgt man die Lebensepisoden dieses Beato Antonio weiter, so bietet sich eine Scene, wo er die Hand des todten Einsiedlers Paulus küsst, der am Boden liegt, während ihm zwei Löwen mit ihren Tatzen sein flaches Grab graben. Diese Thiere wie überhaupt alle, die er anbringt — so ein gefallenes Maulthier, ein Kameel, das auf ein Thor zugeht u. a. — sind von classischer Kraft und Elasticität und wahrhaft lebensvoll. Ueberaus schön sind endlich die Gruppe des Paulus und Antonius im Gebet, des Zosimus mit der in ihrem langen Haar verhüllten Maria von Aegypten, der er die Communion reicht, sowie andere Darstellungen, welche ehemals durch jetzt unlesbare Inschriften erläutert gewesen sind.[33]

Wie ungünstig auch die hier gewählte Verzettelung der Gegenstände an sich erscheint, sie gehörte zusehr zum künstlerischen Ritual der Sienesen, als dass sie hätte vermieden werden dürfen. Indess was den Schüler beengt, gibt dem Meister immer

[32] Die Figur ist neu bis auf den Kopf.

[33] Schon durch das Alter beschädigt, wie die nach Orcagna benannten Nachbarbilder, hat das Fresko auch in den besterhaltenen Theilen noch durch Feuchtigkeit gelitten und etliche Stücke sind frisch gemalt. Klammern halten den Bewurf zusammen, wo er gesprungen war und abzufallen drohte. Der noch bestehende gemalte Rahmen trägt 9 Medaillons mit Engeln. Der Stil der Behandlung desselben entspricht — mit Ausnahme des Stückes, das mit dem von Antonio Veniziano übermalten Theile des Hauptbildes zusammenhängt (vgl. C. IV, S. 65) — demjenigen, welcher die beiden benachbarten Fresken einschliesst, welche für Arbeiten des Andrea und Bernardo Orcagna gelten.

noch Raum genug; Lorenzetti war dadurch angewiesen, in die einzelnen Gruppen seine ganze wilde Energie zu legen, und das kam ihm hier umsomehr zu statten, als er fast ausschliesslich wetterfeste Wüstenbewohner zu malen hatte, bei deren Charakteristik er seiner freien Neigung gütlich thun konnte. Und in Wahrheit hat er Altersstufe, Eigenart und Beschäftigung jedes einzelnen seiner Eremiten mit ganz origineller Erfindung und überzeugender Prägnanz zur Anschauung gebracht; durchweg herrscht ausserordentliche Kenntniss des Nackten, breite Gewandmotive, kräftige Licht- und Schattengebung und herzhafte Zeichnung. Ueber sein Verfahren gibt u. a. die Scene der Bestattung des Onofrius dahin Aufschluss, dass er auf dem weissen Grunde malte, mit flüssigen ins Grün stechenden grauen Schatten die Innenformen durchmodellirte, welche bereits in Roth angegeben waren, und diese dann durch den Gegensatz naturwahrer gelblicher Töne für die belichteten Fleischpartien in Wirkung brachte. Die einzelnen Theile sind mit der Strenge eines Bildhauers durchgearbeitet und lassen die Fähigkeit Pietro's für Wiedergabe der Naturwirklichkeit in hohem Grade hervortreten.[34] Seine Ueberlegenheit über die Nachfolger Giotto's bekundet sich aber nicht blos in diesem Vermögen überhaupt, sondern zugleich in der Anwendung desselben auf Vorgänge, welche nach innen gekehrte Dramatik verlangen.

Die Nachrichten über Pietro Lorenzetti's Werke können nur noch durch Hinweis auf Bilder vervollständigt werden, die in vielen Gallerien verstreut sind.

Rom besitzt in der Kirche S. Lucia bei Palast Gaetani an einem Pfeiler nächst dem Hochaltar eine kleine Halbfigur der Madonna mit dem Kind und im Museo cristiano des Vatikan[35] ein zweites Bild: Christus vor Herodes. — Gallerie-Bilder. Rom.

Die Stücke im Berliner Museum: Madonna, das Kind stehend auf dem Schoosse, welches mit der Linken ein Buch hält, zwischen Augustin, einem zweiten Heiligen, Johannes dem Täufer, Agnes und Dominikus, unten zwei Engel mit Orgel und Zither;[36] ferner vier Berlin.

[34] Seine Kühnheit bei der durchsichtigen Einmalung von Haaren und Bärten und bei der Nachzeichnung der Locken ist ausserordentlich meisterhaft.

[35] Schrank N. III.

[36] N. 1091. Holz. Goldgr. Temp. H. 1′ 5³/₄″, br. 8³/₄″.

Gall.-Bilder. kleine Tafeln in gemeinsamem Rahmen, Scenen aus der Passion — Judaskuss und die Scene mit Malchus, Kreuztragung (Maria von einem Kriegsknecht zurückgestossen), Christus am Kreuz (Lanzenstich, am Fuss des Kreuzes in kleineren Figuren ein Mönch und eine Nonne), Grablegung (zwei schwebende Engel darüber)[37] — und ein Bild mit Giebelaufsatz und vertikaler Theilung, wovon die linke Seite die Kreuzigung (Maria und Johannes zu beiden Seiten stehend, Magdalena das Kreuz umfassend), die andere Seite durch horizontales Goldband wieder in zwei Hälften getheilt oben die Anbetung der Hirten, unten drei gekrönte Reiter enthält, welche vor drei steinernen Gräbern mit Leichen in verschiedenem Grade der Verwesung stehen[38] — sind nicht im Geiste echter Arbeiten Pietro's gehalten.

Siena. Theile der Krönung eines Altarstückes mit der Verkündigung im Palazzo pubblico zu Siena[39] sind das einzige Ueberbleibsel von Pietro's Hand in einem Gebäude, für das er notorisch so viel gemalt hatte. — Von den vielen Exemplaren, welche die Gallerie der Stadt bewahrt, gibt a) die Halbfigur eines Apostels, b) eine Halbfigur des Gregorius, c) eine Madonna mit Kind und 2 Engeln nebst Seraphim in den Ecken[40] — keine Vorstellung von seinem Talente, ebensowenig wie d) die Halbfiguren des Thomas und Jakobus und e) des Thomas und Bartholomäus, welche ursprünglich zu einem Altarbild gehörten.[41] Auch nur als Schulbilder dürfen bezeichnet werden: f) das Altardossale mit Jungfrau und Kind zwischen den Heiligen Juliana und Petrus links, Paulus und Justus rechts (Halbfig.) nebst der Verkündigung und 8 Heiligen in den Krönungen,[42] ferner g) die Halbfiguren des Johannes Baptista und des Paulus.[43] Hier haben wir vielleicht die Hand des Paolo di Maestro Neri vor uns, der als Schüler der Lorenzetti genannt wird. —

Bezüglich des kleinen Bildes der Thebais von Aegypten in den Uffizien zu Florenz,[44] welches dem Gegenstande nach den Darstellungen des Eremitenlebens im Campo Santo verwandt ist, muss bemerkt werden, dass die Composition weder Pietro's Eigenthümlichkeiten noch seine Kraft des Vortrags hat, wenn auch Erfindung und Ausführung seiner Schule angehören mögen.

Der Zeitpunkt von Pietro's Tod steht ebensowenig fest wie der seiner Geburt; wir wissen nur, dass er in der Parochie von

[37] N. 1092. Holz. Goldgr. Tempera. H. jedes Bildes: 11″, br. 7¾″.

[38] N. 1093. Holz. Temp. jede Abth. H. 1′ 7″, br. 5″.

[39] In einem Raum, der zur Sala di Balia führt.

[40] a) N. 57. H. 0,29, br. 0,35 M. b) N. 58. H. 1,25, br. 0,47 M. c) N. 59. H. 1,31, br. 0,67 M. — sämmtlich auf Holz.

[41] d) u. e) N. 54 u. 55. Holz. H. je 0,41, br. 0,44 M.

[42] f) N. 114. (Gall. zu Siena aus der Kirche S. Giusto). Holz. H. 1,17, br. 1,74 M.

[43] g) N. 117 u. 118 (aus dem Kloster S. Marta). Holz. H. 1,05, br. 0,38 M.

[44] I. Corrid. N. 12. Holz, kleine Figuren.

S. Pietro in Castelvecchio gewohnt hat und mit Giovanna di Mino del Cicerchia verheirathet war. Die wahrscheinlichste Vermuthung über sein Ende ist, dass er zusammen mit dem Bruder der grossen Pest des Jahres 1348 zum Opfer fiel.

Von den Lebensverhältnissen Ambruogio's, der offenbar der jüngere von beiden war, ist sehr wenig bekannt; über Geburt und Tod haben wir keinen Nachweis, der früheste Bericht über seine Existenz reicht nicht über das Jahr 1324 zurück.[45] Die ersten Arbeiten waren Wandgemälde in S. Francesco zu Siena, die er 1331 ausführte.[46] Wir haben davon folgende emphatische Schilderung Ghiberti's:

„Ambruogio Lorenzetti's umfangreiche und ganz vortrefflich ausgeführte Historie im Kloster der Minoritenbrüder füllt die ganze Wand eines Kreuzganges: hier sieht man, wie ein Jüngling den Entschluss fasst, Mönch zu werden, wie er ihn ausführt und vom Oberen die Kutte empfängt und nun als Mönch mit andern Brüdern zusammen voll grösster Inbrunst von demselben die Gunst erfleht, nach Asien gehen zu dürfen, um den Sarazenen den Christenglauben zu verkündigen; sie gehen und kommen zum Sultan, wie sie aber zu predigen beginnnen, werden sie ergriffen und vor diesen geführt, und er befiehlt sofort, sie an eine Säule zu binden und zu stäupen, was alsbald durch zwei Henker ausgeführt wird. Hier ist dargestellt, wie die beiden ersten ihre Tracht gegeben haben und mit den Ruthen in der Hand nassen Haares und schweisstriefend ausruhen und zwei anderen das Schergenamt überlassen; sie sind so erschöpft und athemlos, dass man die Darstellungskunst des Meisters bewundern muss; daneben sieht man das Volk, wie es die Augen auf die nackten Mönche gerichtet hat. Da sitzt auch der Sultan nach maurischer Art; so mannigfaltig ist der Habitus, so verschieden die Kostüme, dass man meint, die Figuren leben. Nun fällt der Sultan den Spruch, die Brüder an einen Baum zu hängen; da ist gemalt, wie sie wirklich einer nach dem andern aufgeknüpft werden und das ganze Volk die Gehenkten reden und predigen hört, bis befohlen wird, sie zu enthaupten. Hier sieht man, wie dies geschieht vor einem grossen Haufen Zuschauer zu Fuss und Ross; da ist der Nachrichter mit zahlreicher militärischer Eskorte, S. Francesco. Siena.

[45] Milanesi, Doc. Sen. I, 195.

[46] Nach Tizio's handschriftl. Angaben bei Della Valle Lettere II, 213.

sowie Männer und Frauen zur Stelle, und wie die drei Brüder enthauptet sind, begibt sich ein düsteres Unwetter mit Hagelschlag, Blitz, Donner und Erdbeben, derart gemalt, dass Himmel und Erde zu zittern scheinen; Alle suchen Obdach mit Entsetzen: man sieht Männer und Weiber die Kleider über den Kopf ziehen und die Krieger ihre Schilde über sich decken, auf welche der Hagel von wunderbarem Sturm gepeitscht dichter und dichter niederrauscht; da biegen sich die Bäume zu Boden oder knicken um und männiglich denkt auf Flucht und eilt davon. Der Henker fällt unter's Pferd und kommt so um: und dadurch wird nun viel Volks zur Taufe bewogen. Mir aber scheint die Malerei das Wunder."[47]

So Ghiberti's Eindruck. Was von den Fresken noch aus der Tünche zum Vorschein gekommen ist, besteht aus zwei grossen Fragmenten, die von der Wand losgesägt sich jetzt in der 2. Kapelle der Kirche S. Francesco in Siena befinden. Das erste derselben zeigt einen thronenden Papst, wie er die Hand auf den knieenden Mönch legt, welcher durch Nimbus ausgezeichnet ist; zu Seiten des Oberhaupts steht ein Fürst mit der Krone und eine Schaar Cardinäle; Franciskanerbrüder knieen rechts im Vordergrunde und eine Volksmenge nahe den Würdenträgern schaut zu. Das Bild, zwar schadhaft und farblos, hat die Zeichnung der Lorenzetti und lässt keinen Zweifel über die Autorschaft zu; der Stil ist der gemeinschaftliche beider Brüder und unterscheidet sich wenig von dem der angeblichen Orcagnafresken im Campo Santo.[48] — Auf dem andern Ueberbleibsel sieht man den Sultan mit gezücktem Schwert unter offener Halle sitzen, von Leibwachen umgeben, welche Afrikaner vorstellen sollen, aber in ihrem fremdartigen erfindungsreichen Kostüm mehr nach Chinesen aussehen. Strenge und Fanatismus liegt im Ausdruck der Hauptfigur. Links erwarten drei Knieende, welche dem Beschauer den Rücken zuwenden, den Todesstreich, drei andere liegen bereits enthauptet und ihre Körper werden von hässlicher Kinderbrut mit Steinen geworfen; zuäusserst rechts steckt ein Scherge sein Schwert in die Scheide. Mangelhaft in Typus, Formgebung und Handlung

[47] Ghiberti, II. Comm. bei Vasari I, XXIII.

[48] Besonders bemerkenswerth ist u. a. der vorgestreckte Kopf des Fürsten mit dem Diadem, charakteristisch auch die Mannigfaltigkeit der Kostüme und die Derbheit der Muskelformen.

verräth dieses Bild nicht blos übertriebene, sondern auch oft genug falsche Zeichnung.[49] Die oberste Schicht ist zwar völlig abgekratzt, aber trotzdem lässt sich die Technik soweit beurtheilen, dass man hier eher die Hand von Gehilfen als die des Meisters vermuthen möchte.[50]

In S. Agostino zu Siena, wo Ambruogio nach Ghiberti's und Vasari's Zeugniss das Apostelcredo und kleine Historien der heil. Katharina dargestellt hat,[51] findet man nur noch am Simswerk der Thüre, welche zum Collegio Tolomei führt, einige Ueberreste, aber so entstellt, dass sich nichts darüber bestimmen lässt. Ferner verzeichnet Vasari Scenen aus der Nikolauslegende, die gleichzeitig mit einem Altargemälde für S. Procolo in Florenz bestellt gewesen wären, und mit diesem Tafelbilde bringt Cinelli die Signatur „Ambrosius Laurentii de Senis 1332" zusammen;[52] übrig ist jedoch nichts weiter als zwei kleine Predellentafeln mit Doppelbildern in der Akad. der Künste in Florenz.

Davon stellt das eine die rettende That des heil. Nikolaus von Bari, welcher dem neben seinen drei Töchtern schlafenden Nachbar Gold bescheert, und eine zweite Episode aus dessen Geschichte dar[53], das andere zwei Vorgänge aus dem Leben des heil. Proculus[54]. Beide tragen ungeachtet starker Entstellung den Stilcharakter Ambruogio's an sich. Akad. d. K. Florenz.

Der Rest hat sich verloren, mitsammt dem Theile der Predelle, auf welchem Ambruogio sein eigenes Bildniss angebracht hatte, aber das Werk trug ihm eine Einladung nach Cortona ein, welcher er i. J. 1335 folgte, um für einen Bischof aus dem Hause Uberti in S. Margarita Fresken zu malen. Sie sind freilich nicht auf uns gekommen,[55] aber der künstlerische Einfluss der beiden sienesischen Brüder, wenn nicht sogar Pietro's eigene Hand, ist

[49] So ist die Architektur kleinlich und schwach, wie man sie auf alten Miniaturen findet, die Halle hat dreieckige Aufsätze zum Schmuck, in welchen kleine Figürchen grau in grau angebracht sind.

[50] Zwei Frauenköpfe aus diesem Freskencyklus der Brüder Lorenzetti sind im Besitz des Herrn Layard in London.

[51] Vasari I, XXIV u. II, 66.

[52] Vas. II, 67 u. Anm. dazu.

[53] Akad. d. K. N. 60 Saal d. kleinen Gemälde.

[54] Ibid. N. 66.

[55] Vas. II, 67.

anderwärts am Orte, im Dom und in S. Marco noch kenntlich.[56] — Aus Cortona kehrte Ambruogio nach seiner Vaterstadt zurück. Hier restaurirte er nachweislich an dem Madonnenbilde des Domes Gesicht, Hände und Buch und malte in Gemeinschaft mit seinem Bruder an der Front des Hospitals. — Im Anfang d. J. 1337 und für die beiden folgenden Jahre wurde ihm nun im Palazzo pubblico die Ausschmückung des Saales der „Neun" (oder Sala della Pace) anvertraut, die er am 18. Februar 1339 beendete.[57]

Ambruogio verherrlichte dort in drei umfangreichen allegorischen Ceremonienbildern, deren Programm den freiheitsstolzen Bürgersinn Siena's kennzeichnet, die Segnungen der Gerechtigkeit und des Friedens gegenüber dem Unheil, das aus Tyrannei entspringt. Das erste, über einer Thür, welche leider ein Stück der rechten Ecke abschneidet, hat zu mancher Streitfrage Anlass gegeben, erklärt sich aber hinreichend selbst:

Pal. pubbl. Siena.

Hoch oben zur Linken ist als geflügeltes Brustbild mit Krone die Weisheit (Ueberschrift „Sapientia") schwebend dargestellt; sie trägt gelben schwarzgefleckten Umhang, ein rothes Buch in der linken und hält mit der rechten Hand den Griff einer ungeheuren Wage, deren Balken auf dem Haupte der darunter sitzenden wie nach Erleuchtung aufschauenden Göttin der „Gerechtigkeit" liegt, einer ruhevollen hochgegürteten Gestalt mit rothem goldverbrämten Kleide, die ihrerseits die Wagschalen mit beiden Händen auf gleicher Höhe hält. (Die Umschrift: „Diligite justitiam qui judicatis terram" bezeichnet ihr Amt.) Aus der linken Schale biegt sich ein Engel in rother Tunika mit dem Schwert vor, um einen seitwärts knieenden Verbrecher zu enthaupten, während er mit der andern Hand einem zweiten in Gebet Knieenden die Krone aufsetzt, ein Vorgang, der durch die Ueberschrift „distributiva" als Sinnbild der austheilenden Gerechtigkeit bezeichnet ist. In der rechten Wagschale sieht man eine entsprechende Engelsgestalt in weissem Gewande ihre Rechte in

[56] Man vgl. z. B.: in S. Marco ein Krucifix, dessen Querbalken an den Enden sternförmig abschliesst und innerhalb dieses Sternfeldes Maria und Johannes, oberhalb in gleicher Einfassung Gottvater trägt, ein gut erhaltenes sienesisches Schulstück und wol von einem der Lorenzetti gemalt. Ferner im Dom: die „Madonna del seggiolone" in der 3. Kap. rechts vom Hochportal (schlecht erhaltenes Bruchstück), in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde und 4 Engeln, alle auf Goldgrund. Der Stil weist hier wie dort eher auf Pietro als auf Ambruogio zurück.

[57] Die Dokumente (bei Milanesi, Doc. Sen. I, 195) machen zwar die Gegenstände selbst nicht namhaft, aber man ist durchaus berechtigt, die dort verzeichneten Zahlungen auf diese Arbeit zu beziehen.



Allegorie des „Regimentes“. Freskobild von Ambruogio Lorenzetti im Palazzo pubblico zu Siena.

eine Büchse tauchen, die ein knieender Mann darreicht, während sie mit der Linken Lanze und Schwert der ebenfalls auf einem Knie liegenden Nebenfigur übergibt. (Diese unklare symbolische Handlung ist mit dem auf die Justitia bezüglichen Beiwort „commutativa“ bezeichnet.)[58] Vom Gürtel dieser Engel nun hängen zwei Seile herab, das eine roth, das andere weiss, und vereinigen sich unterhalb in der linken Hand der Eintracht; sie sitzt gerade unter der Gerechtigkeit, eine holde Gestalt mit Kronreif auf langwallendem Haar, aus welchem vorn ein Flämmchen leuchtet, und hält auf dem Schoosse einen Hobel mit der Aufschrift „Concordia“; dabei gibt sie die Enden der Seile einem neben ihr stehenden kleinen Manne in die Hand, der sie wieder seinen Nachbarn reicht und so fort, die in langer Procession — im Ganzen 24 — paarweise dem Schemel eines Thrones zuschreiten. Auf diesem sitzt eine riesengrosse Figur, das Scepter in der Rechten und das Siegelbild Siena's[59] in der Linken, als Symbol des Staates („reggimento“) von Siena. Pal. publ. Siena.

Besagen will das Ganze, dass Weisheit, Gerechtigkeit und Eintracht die Folgen der sienesischen Staatsverwaltung sind, wie sie von den Vierundzwanzig aus den Geschlechtern und Gemeinen gehandhabt wurde. Ihre Figuren sind offenbar nach dem Leben gemalt; alle sind durch das Roth und Weiss ihres Aermels und durch die Schnur bezeichnet, die sie verbindet, und dieses kehrt auch auf dem Barett der Figur des Regimentes und dem Band wieder, womit dasselbe am Kinn befestigt ist. Die grosse allegorische Gestalt selbst zeigt einen Mann in hohem Alter mit Silberhaar und Bart. Rund um seine Mütze, wie man es bei ähnlichen Figuren auf den Buchdeckeln der Biccherna sehen kann, liefen die Initialen C. S. C. V.[60] (d. h. „Commune Senarum Civitatis Virginis“), und über dem Haupte schweben Glaube, Liebe und Hoffnung, geflügelte Figuren mit Kronkappen, die erste das Kreuz, die zweite ein brennendes Herz und einen Pfeil in den Händen, die dritte mit erhobenen Händen zum Angesicht des Heilands aufblickend, das von Strahlenkranz umgeben am Himmel erscheint. Der Mantel der Hauptfigur mit braunem in Gold dekorirtem Kragen hat die Farben der „Balzana“, des Wappenschildes der Commune: bis an die Hüfte weiss mit Gold gesäumt, unterhalb schwarzgrün. Als Fussschemel dient eine liegende Wölfin, welche zwei nackte Knaben säugt, deren einem sie dabei den Rücken beleckt[61], während der andere behaglich sein Füsschen in die Hand nimmt, ein später oft wiederkehrendes genrehaftes Motiv. Ueber

58 Nicht „communicativa“, wie Förster (Beiträge S. 183) liest.

59 Es stellt die Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei knieenden Engeln vor und dem Motto: „Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam“, und ist dasselbe, welches Simone Martini unter seinem Wandbilde in der Sala del Consiglio anbrachte. S. Cap. XII.

60 Jetzt C. S. C. CV.; das zweite C ist Zuthat des Restaurators. Förster a. a. O. 182 und viele andere deuten die Figur als den „Kaisr“, was jedoch unmöglich ist.

61 Offenbare Anspielung auf die Sage

dem Thron hängt rother geblümter Teppich, welcher sich nach beiden Seiten ausdehnend auch die Lehnen der Bänke mitbedeckt, worauf die 6 kleineren allegorischen Nebenfiguren sitzen.

Diese versinnlichen von links nach rechts zählend die Tugenden der Friedfertigkeit, Tapferkeit, Weisheit, Hochherzigkeit, Mässigung und Gerechtigkeit: „Pax", eine anmuthig auf das Kissen hingelehnte von weissem Gewand umflossene Gestalt mit Oelzweig in der Hand und Kranz im Haar, welche den Kopf auf den Arm stützt und den Fuss auf Schild und Helm setzt; neben ihr „Fortitudo" in Diadem und Waffenschmuck mit Scepter und Schild; „Prudentia", ebenfalls gekrönt, aber in langem Mantel, mit der Rechten auf ein Becken in ihrer andern Hand deutend, aus welchem Flammen lodern, mit der Aufschrift: „Praeteritum, Praesens, Futurum". Vor diesen drei halten zwei Reiter und drei Fusssoldaten Wache. Auf der andern Seite sitzt zunächst „Magnanimitas" mit einer dreifachen Krone in der Rechten und einem Gefäss mit Goldstücken in der Linken; dann „Temperantia" auf die Sanduhr in ihrer rechten Hand weisend, endlich „Justitia"[62] die Rechte mit gezücktem Schwert auf ein abgeschlagenes Haupt stützend, das neben einer Krone auf ihrem Schoosse liegt; alle drei in gleichartigem Ornat und mit Kappendiademen. Vor ihnen, auf gleicher Stufe mit den 24 Magistratsmännern gegenüber sieht man gebundene Gefangene einem Thurm zugeführt, und hinter diesen vier Berittene mit Lanzen. Die schmale Leiste gerade unterhalb der Procession der Vierundzwanzig trägt die Signatur: „AMBROSIVS. LAVRENTII. DE. SENIS. HIC. PINXIT. VTRINQz."

Ein gemalter Fries oberhalb des Bildes enthält die Allegorien der 4 Jahreszeiten;[63] auf dem entsprechenden Stück unten sind angebracht: „Grammatik", eine weibliche Gestalt, die ein Kind unterrichtet, und die „Dialektik", welche von der Maske eines Greises in ihrer Linken auf die eines Jünglings in ihrer Rechten blickt; zwischen ihnen folgende Inschrift:

„Questa santa virtù là dove regge
Induce ad unità li animi molti,
E questi a ciò ricolti,
Un ben comun per lor signor si fanno,
Lo qual per governar suo stato elegge
Di non tener gia' mai gli occhi rivolti
Da lor splendor de' volti

von der Gründung der Sena Julia durch den Sohn des Remus. Man findet diess in ganz ähnlicher Weise auf einem Buchdeckel aus d. J. 1344 in Siena (siehe S. 317) und auf einem andern von 1363 wieder, welcher der Sammlung Ramboux in Köln (N. 354) angehörte.

62 Die Namen sind oberhalb angeschrieben.

63 Jetzt durch ein neues Dach entzweigeschnitten.

Delle virtù che torno a lui si stanno.
Per questo con triunfo a lui si danno
Censi tributi e signorie di terre,
Per questo senza guerre
Seguita poi ogni civile effetto
Utile, necessario e di diletto."

Sieht man von der Schwerfälligkeit und Steifheit des Gesammtarrangements ab, so kann man bei Einzelnem mit Genuss verweilen. Die Figur des Genius der Gerechtigkeit (links) ist eine der nobelsten, welche die Schule hervorgebracht hat, ja sie gehört überhaupt zu den besten Kunstleistungen der Zeit: erlauchte Würde ist über die ganze Gestalt ausgegossen und thront auf dieser jugendlichen Stirn, an deren Schläfen strotzende Haarflechten aus dem Diadem hervorquellen und die gesunden Wangen und Halsformen eines Gesichts heben, das in seiner verkürzten Ansicht Fülle und Ebenmässigkeit der Bildung zeigt. Noch nie seit Giotto hatte ein Maler Würde und Anmuth so künstlerisch vereinigt wie hier Ambruogio. Der Eindruck seines Wandbildes im Ganzen ist etwa dem vergleichbar, den ein vergrössertes etrurisches Vasengemälde geben würde, die Nettigkeit übertrifft darin das Grossartige; in mehreren Figuren leistet er das Höchste von Feingeschmack und Anmuth, wie er denn überhaupt hier als der höchste Repräsentant der Lokalzunft erscheint und als Componist auch dem Simone den Rang abläuft. Bringt Assisi den Pietro in seiner Grossheit und Energie bei Darstellung der Leidenschaft ganz zur Geltung, so ist diese Allegorie das classische Zeugniss für den Adel und die Gelassenheit in der Kunst des Bruders.

Auf einer zweiten Wandfläche des Saales hat er in ebenso umfassendem Fresko die Segnungen des guten Regiments in Scenen aus dem Kunst- und Handelsleben, den Geschäften und Vergnügungen Sienas veranschaulicht. Er scheidet hier Stadt und Land durch das Profil einer Mauer und eines Thores mit Wallgraben und Zugbrücke, geschützt durch einen hohen Thurm und Bastion, auf welchem die Wölfin mit den Zwillingen Wache hält; die Ferne zur Linken ist mit Häusern und Thürmen, worin man u. a. Werkleute bei der Arbeit sieht, sowie mit Glockenhaus und Kuppel der Kathedrale besetzt; allerlei Volk, Männer und Frauen drängen sich mit Nahrungsmitteln auf beladenen Maulthieren, mit Ziegen und Kühen durch das Thor, ein Stück Verkehrsleben des 14. Jahrh. In einem Laden sieht man den Pal. pubbl. Siena.

Pal. pubbl. Siena.

Schneider, der Kleider macht und feilbietet, den Lehrer, der eine Klasse unterrichtet, indess die andern Kinder spielen; inmitten des Vordergrundes tanzen zehn Mädchen in netten Kopfbedeckungen und anschliessendem Kostüm einen Ringeltanz, wobei sie unter den Armen zweier Kinder hindurchlaufen, die sich die Hände geben; eins singt und schlägt die Trommel dazu. Links davon reitet ein Herr mit seiner Dame, vom Diener gefolgt, der Blumen trägt. Ein anderes ähnliches Paar, der Herr mit dem Falken auf der Hand, ist von einem Pagen begleitet aus dem Thor rechts hinaus in's Freie gegangen; davor Andere, die mit dem Bogen schiessen; Maulesel und Reisende wandern über eine zweibogige Brücke zur Rechten, während in der Ferne Jäger über einen Hügel rennen, hinter welchem ein Kastell mit der Aufschrift „Talam“ aufragt (Talamone, die Veste, welche Siena zum Stützpunkte ihres Wohlstands errichtete.)[64] Rundum in Stadt und Land deutet gedeihlicher Handel und Wandel auf Frieden und Wohlstand. Dies wird noch allegorisch durch den jugendlichen Genius der Sicherheit versinnlicht, der neben dem Eingangsthore fliegt, eine schöne theilweis verschleierte Figur mit der Bezeichnung „Securitas“; sie trägt in der Linken einen Galgen mit einem gehenkten Verbrecher daran, und in der Rechten eine lange Rolle mit der Inschrift:

„Senza paura ogni uom' franco camini
E lavorando semini ciascuno
Mentre che tal comuno
Manterrà questa donna in signoria,
Ch' ella ha levata a' rei ogni balia.“

Nur auf dem unteren Fries des Bildes sind noch Figuren erhalten: die „Geometrie“ mit dem Zirkel, „Astrologie“ mit der Sphäre, eine graziöse Gestalt mit schönem Kopf, „Philosophie“ in antikem Priestergewande mit Lorbeer um die Stirn, mit der Hand drei Bücher berührend, die auf einem Stuhle liegen; diese Allegorie ist zwar nicht so gelungen wie andere, aber immer noch fein und schön. — Längs des unteren Rahmens laufen folgende Verse:

„Volgete gli occhi a rimirar costei,
Voi che regette, ch' è qui figurata
E per su' eccellenzia coronata,
La qual sempre a ciascun suo dritto rende,
Guardate quanti ben vengan da lei
E come è dolce vita e riposata
Quella della città du' è servata
Questa virtù che più d'altra risprende.
Ella guarda e difende
Chi lei onora e lor nutrica et pasce,

[64] Dieses Stück ist ganz übermalt.

Da la sua luce nasce
El meritar color ch' operan bene
Et agl' iniqui dar debite pene.“[65]

Auf der dritten Wand stellte nun Ambruogio diesem Friedensbilde die Schilderung des Unsegens schlechter Regierung folgendermaassen gegenüber:

Auf der rechten Seite sitzt vor einer Mauer mit Schiessscharten, die in einem hohen bethürmten Thore abschliesst, die Allegorie der „Tyrannei“, ein schielendes Ungeheuer mit zwei weissen Hörnern und Fangzähnen, das Haar in Zöpfen wie bei den Weibern, die Waffenrüstung mit langem rothen Gewand bedeckt; sie hält in der Rechten ein Messer, in der Linken eine Schüssel für Gift und stemmt die Füsse auf einen Bock. Habsucht, Stolz und Eitelkeit flattern um ihren Kopf, die erste eine Hexe mit Kasten und Haken, die zweite, deren Kopf rothe Hörner trägt, mit Messer und Joch, die dritte ein junges Weibsbild mit einem Rohr in der Hand, die ihr von Edelsteinen strotzendes Kostüm im Spiegel betrachtet. Links von der Tyrannei sitzen „Betrug“, „Verrath“ und „Grausamkeit“, jener mit Fledermausflügeln und einem Stab in den Klauen, der zweite mit Wohlwollen im Ausdruck, aber in Händen ein Lamm, das Krähenfüsse und Schuppenschwanz hat,[66] Grausamkeit endlich, eine alte Megäre, die nach einer um ihren Leib gewundenen Schlange schnappt und ein Kind erwürgt. Die rechte Seite der Hauptfigur nehmen ein: „Wuth“ in Ebergestalt mit Brust und Armen eines Menschen, Vorderbeinen eines Pferdes und Hinterbeinen eines Hundes, Messer und Stein packend, — „Zwietracht“ ein Weib, halb schwarz halb weiss gekleidet und mit „Si“ und „No“ beschrieben, das einen Klotz entzweisägt, — „Krieg“ ein Streiter, der das Schwert schwingt und einen Schild mit der Aufschrift „guerra“ hält. Unter den Füssen der Tyrannei liegt die „Gerechtigkeit“, die ihre Wage verloren hat; rechts davon Spuren von Dieben und Wegelagerern und unterhalb der niedergeworfenen Justitia die Beschreibung: Pal. pubbl. Siena.

„Laddove sta legata la justizia,
Nessuno al ben comun già mai s'accorda
Ne tira a dritta corda.
Però convien che tirannia sormonti,
La qual per adempir la sua nequizia
Nullo voler nè operar discorda
Dalla natura lorda

[65] Die ganze Wand hat mehr Schaden gelitten als die erste; durch Feuchtigkeit ist viel von der Farbe zerstört, während an andern Stellen der Bewurf abgefallen ist oder Wiederherstellung stattgefunden hat; so ist die Landschaft zur Rechten in Wahrheit neu.

[66] Ein grosser Theil der Darstellung ist verlöscht.

De' Vizi che con lei son qui congionti.
Questa caccia color che al ben son pronti
E chiama a sè ciascun che a male intende.
Questa sempre difende
Chi sforza o robba o chi odïasse pace,
Unde ogni terra sua inculta giace."

Pal. pubbl. Siena. Im ornamentalen Fries sind Spuren von Gestalten des Nero, Geta, Caracalla und anderer Tyrannen grau in grau gemalt. —

Die linke Hälfte des Bildes soll die Folgen des schlechten Regiments schildern. In der Ferne sieht man die Stadt ganz so wie auf dem Friedensbilde; aber ein Thurm wird niedergebrochen, Todte liegen im Vordergrunde, die Soldateska plündert, der Wächter am Thor raubt einem alten Weibe ihre Marktwaaren; ins Feld hinaus zieht ein bewaffneter Trupp und oberhalb des Thurmes erscheint eine Hexe „Timor" (die Furcht) halbnackt mit besudeltem Kleide und dem Schwert in der Hand, ein Schriftband schwingend, auf welchem steht:

„Per voler el ben proprio in questa terra,
Sommessa è la Giustizia a Tirannia,
Unde per questa via
Non passa alcun senza dubbio di morte,
Chè fuor si robba e drento delle porte."[67]

Hier sieht man am oberen Rahmenstück: Tubal Kain, einen Greis mit weissen und rothen Reben in einer und einem entwurzelten Baum in der andern Hand, eine gekrönte Figur, einen Mann mit weisser Scheibe oder Münze, einen fechtenden Krieger, alle durch die Wappen der Commune und des Volks und die Zeichen des Thierkreises von einander getrennt. An der Fussleiste liest man noch folgende Verse:[68]

.
. . cosi probabilmente e per effetto,
Che dove è tirannia è gran sospetto,
Guerre, rapine, tradimenti e 'nganni
Prendonsi signoria sopra di lei,
E pongasi la mente e lo intelletto
In tener sempre a Justizia suggetto

[67] Die bildlichen Darstellungen der Tyrannei ausserhalb des Thores sind sehr beschädigt.

[68] Der Anfang ist zerstört. Ueberhaupt ist das Fresko dergestalt beschädigt, dass die Farbe fast schwarz aussieht; die allegorischen Figuren lassen sich nur bei ganz genauer Betrachtung herauserkennen. Als Kunstwerk hat es allen Werth verloren. — Was die ursprünglichen Herstellungskosten dieser Wandgemälde anlangt, so wird man folgende Notizen auf sie zu beziehen haben: 29. April 1337: Zahlung von 10 Goldfl. 31 Lib. 16 Sold. 8 Den., 30. Juni: 10 Goldfl., 18. Febr. 1338: 6 Goldfl., 24. Sept.: 10 Gfl., 8. Decb.: 10 Gfl., 18. Febr. 1339: 6 Gfl., 20. Juni: 10 Gfl. — Summa 62 Goldfl., doch ist diess offenbar nicht der Gesammtpreis dieser ausgedehnten Arbeit. Vgl. Doc. Sen. I, 195.

Ciascun per ischifar sì scuri danni
Abbattendo e tiranni,
E chi turbar la vuol per suo merto
Discacciato e diserto
Insieme con qualunque s'ha seguace
Fortificando lei per nostra pace.“

Es ist höchlich zu beklagen, dass diese Fresken, welche die sienesische Kunst auf ihrer Höhe zeigen, so arg vernachlässigt sind und zwar gerade in denjenigen Theilen, aus denen man offenbar Ambruogio's Talent am allermeisten würdigen könnte. Immerhin rechtfertigen die erhaltenen Ueberreste Ghiberti's Lob und man kann seinem Urtheile nur beipflichten, wenn er den Simone bei aller Vortrefflichkeit und allem Ruhm dem jüngern Lorenzetti nachsetzt;[69] nur dürfen wir heute hinzufügen, dass Pietro mit einzubegreifen ist. Die beiden Brüder scheinen wie an Begabung so auch an Jahren einander sehr nahe gestanden zu haben; sehr oft erscheinen sie gemeinschaftlich in Actenstücken und verschwinden auch zu gleicher Zeit aus denselben. Ihre Handweise ist auf manchen Bildern bis zum Verwechseln ähnlich. Vor Simone haben sie durchweg den Vorzug des bedeutenderen, classischeren und männlicheren Sinnes voraus, wie ihnen überhaupt Maass und Ordnung innewohnt. Dem Muster Giotto's nähern sie sich von allen sienesischen Künstlern am meisten, ihre Figuren geben die archaistische Bildung auf und sind breiter und einfacher, kurz italienischer stilisirt.

Die grosse Freskenfolge, an der vielleicht Pietro mitthätig gewesen ist, war bereits vollendet, als Ambruogio das Altarstück gen. „tavola di S. Crescenzo“ für den Dom seiner Vaterstadt componirte, das mitsammt zwei Engelfiguren und einem Kandelaber für die Façade i. J. 1340 fertig wurde.[70] In demselben Jahre begegnet sein Name in einer Urkunde, die sich auf Arbeiten in der Gottesackerkapelle der Stadt bezieht.[71] 1342 lieferte er für das Spedaletto der Mona Agnese ein jetzt in der Akad. zu Florenz[72]

69 Ghib. bei Vas. II, XXV.

70 Ghib. a. a. O., beides ist untergegangen, die Zahlung betrug 135 Gfl. s. Doc. Sen. I, 196.

71 Doc. Sen. a. a. O.

72 Saal d. gr. Gem. N. 17.

befindliches Bild der Darstellung Christi im Tempel; es ist durch Reparatur und Firniss sehr verändert und gibt den Meister daher unvortheilhaft wieder; die Unterschrift lautet:

AMBROSIVS. LAVRENTII. DE. SENIS. FECIT. HOC. OPVS. ANNO. DOMINI. M. CCC. XLII.

Von Fresken, die er ebendaselbst ausgeführt haben soll, ist nichts mehr übrig; seine 1344 für den Palazzo pubblico gemalte Verkündigung oder „Madonna de' Donzelli" bewahrt jetzt die Stadtgallerie:[73]

Gall. Siena. Typen und Charakter der Figuren sind wuchtig, Gabriel mit einem Lorbeerkranz kniet und weist mit dem Daumen rückwärts, Maria mit ausserordentlich geputztem Kopftuch hört ihn an; beide haben die schwerfälligen Formen und Züge aller dieser Darstellungen Ambruogio's. Im Zwickel der Bögen, unter denen die Figuren einzeln stehen, sieht man Gottvater. Es ist trotz Beschädigungen und der infolge des Firnisses glasigen Farben ein werthvolles Stück.

Die Signatur: „XVII. DI. DICEMBRE. M. CCC. XLIIII. FECE. AMBRVOGIO. LORENCI. QVESTA. TAVOLA" ist noch durch weitere Angaben über die Entstehungszeit vergrössert.[74]

Die späteste urkundliche Nachricht über Ambruogio gehört d. J. 1345 an; es ist eine Zahlung, die ihm für etliche in der Camera der „Neun" gemalte Figuren gemacht wurde,[75] doch sind diese heute nicht mehr nachzuweisen und wir haben es ferner nur mit Werken zu thun, die ausdrücklicher Beglaubigung ermangeln. Unter diesen ist besonders interessant die allegorische Figur der „Commune" auf einem Buchdeckel, jetzt bei der „Direzione del Registro della Prefettura" in Siena verwahrt, aber ursprünglich von den Assessoren der Gabelle bestellt und zwar den nämlichen, in deren Auftrag Ambruogio sein Verkündigungsbild gemalt hatte.[76] Dieses kleine Specimen, welches überdiess vermöge seiner ganz vortrefflichen Erhaltung bei weitem die beste Vorstellung von des

[73] N. 49. Holz. H. 1,31, br. 1,11 M.

[74] „Era . camarlengo . don . Francesco . Monaco . di . S . Galgano . e . assecutori . Bindo . Petrucci . Giovanni . di . Meo . Baldinotti . Mino . d . Andreoccio . scrittore . Agnolo . Locti. — Hoch 1,31, br. 1,11 M. Holz.

[75] Doc. Sen. I, 197.

[76] Vgl. Anm. 74. Das Buch enthält die Einnahmen und Ausgaben der General-Gabelle der Commune von Siena Juli-Januar (alt. St.) 1344.

Künstlers coloristischer Leistungskraft gibt, ist wahrscheinlich ein echtes Stück, und wenn nicht von Ambruogio selbst, dann doch jedenfalls von seinen Gehilfen.

Die „Commune" sitzt hier thronend in schwarz und weissem Habit mit Scepter und Siegel in Händen, die Füsse auf die Wölfin mit den Säuglingen stemmend; eine weisse Mütze mit rothem Zipfel an der Spitze bedeckt das lange silbergraue Haar; seitwärts wieder die Initialen C. S. C. V. Der Bart ist in zwei Spitzen getheilt, der Kopf schön und weich in klaren Farben gemalt, die Figur selbst voll Würde und Ruhe. — Ein zweiter Buchdeckel in demselben Archiv mit dem Datum 1357, sehr verdunkelt, ist mit der Darstellung im Tempel illustrirt, sieht aber mehr nach Schüler- als nach Meisterhand aus. Kl. Arbeiten. Siena.

Ein sehr schadhaftes Altarbild mit der Kreuzabnahme, darüber die Halbfiguren der Maria mit dem Kinde zwischen Magdalena und Dorothea, das Ganze wieder von den beiden Johannes, Augustinus und Antonius in voller Figur eingeschlossen besitzt die Gallerie zu Siena;[77] es ist beschädigt und aufgemalt, besonders die Kreuzabnahme, eine Composition von zahlreichen belebten Figuren, die viel Verwandtschaft mit Pietro's Manier haben, aber etwas schwach sind. Dorothea ist ansprechend und zwar in den derben Formen gehalten, wie sie Ambruogio's Fresken im Pal. pubbl. zeigen. — Ebenso hat Ambruogio's Charakter die kleine Madonna mit Kind zwischen Engeln und von 6 Heiligen angebetet;[78] sie erinnert insbesondere an das colossale Marienbild, das an einem Balkon[79] des oberen Stockes am Pal. pubbl. a fresco gemalt ist: hier scheint der leichtbekleidete Knabe mit einem Siegel zu spielen, das die Mutter in der Hand hält und welches das schwarzweisse Wappen der Commune und des Volkes trägt; ausserdem hat er eine Rolle mit dem Spruch: „Mandatū nov. do vobis ut dilig....."[80] Es ist klar und durchsichtig in guter Farbe colorirt, aber die Figuren sind massiv und nicht eben wohlgefällig.

Eine Reihe grau in grau gemalter Fresken in der Sala del Consiglio (derselben welche Simone's Meisterstücke enthält), von Vasari als „der Krieg von Asinalunga" bezeichnet,[81] enthält an erster Stelle eine grosse Figur mit dem Titel „Doct. Min." Es ist das Bildniss Orsini's von dem Zweige der Herren von Monte Rotondo, dann eine Anzahl Schlachtscenen, deren Urheber in Lorenzetti's Schule zu suchen sind.[82]

[77] N. 50. Holz, h. 1,34, br. 2,22 M. dann N. 51 (Augustin) u. N. 52 (Antonius) je h. 0,47, br. 0,44. Das Ganze stammt aus dem Nonnenkloster der S. Petronilla.

[78] Gall. zu Siena N. 56, h. 0,48, br. 0,32 M., fast gänzlich abgerieben.

[79] Nach dem Marktplatze zu.

[80] Diess ist mit Ausnahme der Malereien der Sala della Pace das einzige Stück, das im Palazzo pubbl. erhalten geblieben ist.

[81] Vas. II, 66.

[82] Den Meister selber schliesst der Umstand aus, dass die Ereignisse, auf welche Bezug genommen ist, erst 1363 stattfanden. Derjenige Theil der Bilder,

Schularb. Die anderen Chiaroscuro-Fresken im Kloster von Lecceto, die Della Valle so eingehend beschreibt,[83] sind von Paolo di Maestro Neri, offenbar Schüler Lorenzetti's, der in der sienesischen Malerrolle v. J. 1355 erscheint und diese Arbeit 1343 vollendete.[84] Im Primo Chiostro daselbst malte Paolo Paradies und Hölle, die Werke der Barmherzigkeit, die 7 Sakramente, etliche profane Gegenstände, z. B. Jagden, Seegefechte und den Sturm auf eine Stadt. Im zweiten Kreuzgang: Scenen aus dem Leben der Augustiner-Einsiedler, und hier offenbart er seine von der Manier der Lorenzetti beeinflusste schwache Kraft. — Fresken von noch geringerem Werth als diese, und ebenfalls von einem Maler aus Lorenzetti's Schule, enthält das Chor der Kirche in S. Leonardo in Selva del Lago bei Siena; diese stellen Scenen aus dem Leben Christi, Maria's und anderer Heiliger dar, roh ausgeführt und überdiess sehr beschädigt.

Gallerie-Bilder. Berlin. Von Galleriebildern, die unter dem Namen der Lorenzetti stehen, verdienen sonst nur wenige Beachtung. Die verhältnissmässig werthvollsten Schulstücke, wenn auch an sich selbst von geringem Belang, besitzt das Berliner Museum: N. 1077, Scenen aus dem Leben der Katharina von Siena,[85] N. 1085 und 1086: Scenen aus der Legende der Eremiten Paulus und Antonius, und N. 1094 zur Legende des Dominikus. Ein anderes, Maria mit dem Kinde und Heiligen (N. 1100), sehr ausgeführt, ist noch geringer und erinnert an Werke des Giacomo di Mino Pellicciaio.[86] —

Von diesen unbedeutenden und unbestimmten Arbeiten fremder Nachfolger des Lorenzettischen Schulstils wenden wir uns zu denen des Bartolo di Maestro Fredi, Stifters des edlen sieneser Hauses der Bartoli Battilori, und Kunstgenossen des Andrea Vanni. Er ist 1330 geboren[87] und kommt 1355 in der heimischen Malergilde vor. Verheirathet war er seit 1359 mit Donna Bartolommea di Cecco und hatte viele Kinder von ihr, die jedoch bis

welcher der „Majestät" Simone's am nächsten ist, hat augenfällig Reparatur oder Uebermalung erfahren.

[83] Lett. Sen. II, 226 ff.

[84] Doc. Sen. I, 30 ff., wo auch anderweite Nachrichten über ihn aus seinem Geburtsorte v. d. J. 1343 u. 82 mitgetheilt sind.

[85] Hier ist Ambruogio natürlich schon dadurch ausgeschlossen, dass die Heilige, welche geschildert wird, ihn weit überlebte.

[86] Das Martyrium der Katharina, Theil einer dem Ambruogio zugeschriebenen Predelle in der Sammlung des Earl Dudley (Lord Ward) in Dudley-House, gehört nicht in die sienesische Schule, sondern kommt eher den Bicci zu. S. dagegen Waagen, Art-Treasures II, 233, welcher ib. III, 377 auch 5 Bilder in der Sammlung weiland Mr. Davenport Bromley's in Wootton (Christus mit 2 Engeln zwischen Petrus, Franciskus, Paulus und Jakobus) als Ambruogio's Arbeit bezeichnet. Die Stücke sind nicht sienesisch, sondern, wie oben bemerkt, in der Manier des Jacopo da Casentino. In der Sammlung waren sie als Giotto's verzeichnet.

[87] Doc. Sen. II, 36.

auf einen Sohn Andrea Bartoli alle vor dem Vater starben, Beweis genug gegen Vasari's Angabe, dass Taddeo Bartoli dieser Familie angehört habe.[88] Seine Verbindung mit Andrea Vanni lässt sich bis 1353 zurückverfolgen[89] und 1361 wurde er in der Sala del Consiglio zu Siena beschäftigt. Jedoch schon im folgenden Jahre verliess er seine Vaterstadt und ging nach S. Gimignano, wo er nach Vasari's Zeugniss bereits 1356 in der Pieve die ganze Wandfläche vom Eingang links mit Darstellungen aus dem alten Testament dekorirt hatte,[90] und die wenigen Köpfe und Gestalten, welche der Tünche entgangen sind, geben allerdings noch den Eindruck von Bartolo's Hand. Dass er 1362 hier anwesend war, bestätigt ein Brief ohne Datum und Ortsangabe, welcher jedoch von Begebenheiten redet, die sich in diesem Jahre ereigneten: er meldet nämlich der Signorie von Siena, die Söldnerkompanie der Italiener in der Stärke von 150 Lanzen sei an den Grenzen des Staates gesehen worden und scheine einen Einfall in die „Maremma" zu beabsichtigen.[91] Ein weiteres Beweisstück für seine Anwesenheit daselbst bis zum Jahre 1366 gibt der Beschluss des Rathes von S. Gimignano an die Hand, zum ewigen Gedächtniss der nach langen Streitigkeiten damals erfolgten Versöhnung zwischen den Mönchen von S. Augustin und Monte Oliveto bei Bartolo das Bild zweier Brüder dieses Ordens für den Palazzo pubblico zu bestellen nebst einer Inschrift, die „in grossen Lettern" die Veranlassung berichten sollte.[92] Diese Figuren sind längst zu Grunde gegangen; erhalten aber hat sich der jüngst theilweise aus der Tünche hervorgeholte Freskenschmuck einer Kapelle in S. Agostino daselbst,[93] welcher unverkennbar auf Bartolo zurückweist:

Man sieht den Joachim, wie er die Kunde von der Geburt der Jungfrau empfängt, welche dicht daneben dargestellt ist: Anna, die sich die Hände wäscht, liegt in verkürzter Haltung im Bett und be- S. Agostino. S. Gimignano.

[88] Vas. II, 218.

[89] Doc. Sen. I, 304 u. II, 36.

[90] Vas. II, 219; er gibt die jetzt unsichtbare Inschrift: „Ann. Dom. 1356 Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit."

[91] Das Original bei Gaye, Carteggio I, 70 u. Doc. Sen. I, 260.

[92] Pecori, Stor. d. terra di S. Gimignano 189. Er erhielt 3 Gfl. weniger 10 Lib. dafür.

[93] Rechts vom Hochaltar.

wegt sich mit der eigenthümlichen Kühnheit, die nachmals bei Taddeo di Bartolo so häufig vorkommt; vorn hält eine Frau die Neugeborene, nach welcher eine andere die Hände ausstreckt, und an der Thür erscheinen Dienstboten.

Bartolo stand damals am Beginn seiner künstlerischen Entwicklung, aber die Composition als solche, Handlung und Typus sind besser als spätere in Montalcino. Nach Siena kam er im Frühjahr 1367/68 zurück; damals finden wir ihn gemeinschaftlich mit Jacomo di Mino an der Ausschmückung einer der Wände nahe der Ansanokapelle im Dom beschäftigt.[94] Bald darauf (1372) stieg er zu Magistratswürden empor und war einer der beiden, welche im Oktob. d. J. zur Begrüssung und Einholung des neuen Podestà abgeordnet wurden.[95] In die Zwischenzeit bis 1380 fällt Bartolo's Berufung durch den Bischof von Volterra, dem er das Chor seiner Kathedrale ausschmückte; da ihm aber die Zahlung vorenthalten wurde, legte sich die Signoria von Siena ins Mittel und forderte vom dortigen Magistrat die Schuld unter der Drohung ein, andernfalls an jedem Volterraner, der Aussenstände in Siena habe, Repressalien zu ergreifen.[96] Im August wurde die peremptorische Mahnung wiederholt; die Volterraner antworteten zwar ausweichend darauf, indess die Commune veräusserte im Oktober mit des Bischofs Genehmigung ein Haus, und Bartolo erhielt sein Geld; ob seine Leistung die Summe[97] und solchen Aufwand von obrigkeitlicher Autorität werth war, können wir nicht mehr beurtheilen, denn die Fresken sind verschwunden. Bald nachher, 1380—82, wurde er zweimal in den Rath gewählt, und im Jahre seiner letzten Amtsführung arbeitete er für S. Francesco zu Montalcino.[98]

S. Francesco. Montalcino. In der Sakristei ist das Tafelbild der Kreuzabnahme eine gewöhnliche sienesische Composition von etwa 11 Figuren nebst 4 Engeln, welche paarweis zu den Seiten des Kreuzes schweben, das Ganze eine Mischung von Simone's und Lorenzetti's Stil; die Figuren haben magere und dürftige Formen, Christus eine knöcherne Gestalt, Maria

[94] Vgl. Cap. XIII, S. 115 und Doc. Sen. I, 263.

[95] Gaye, Cart. I, 71.

[96] Der Brief ist v. Juli 1380, s. Doc. Sen. I, 285.

[97] Seine Forderung war 55 Goldfl. ibid.

[98] Die Bestellung des Bildes fällt in den Mai 1382, der Preis war 170 Gfl. ibid. I, 293.

von hässlichem Typus und ungestüm. Zeichnung und Farbe sind hart, letztere flach und purpurroth im Schatten. Die Signatur lautet: „..... LVS MAGISTRI FREDI DE SENIS ANNO DOMINI MCCCLXXXII".

Drei Tafeln mit 5 Scenen aus der Legende des heil. Philipp von Montalcino und andere Fragmente mit Petrus, Paulus, Franciskus, der Taufe Christi und Engeln, alle mehr oder weniger schadhaft, gehören ohne Zweifel zu den grösseren Darstellungen, in deren Nähe sie aufgestellt sind. — Von einem umfangreichen Bilde, das im J. 1388 für dieselbe Kirche gemalt wurde, befinden sich einige Theile mit der Kreuzabnahme ebenfalls in der Sakristei von S. Francesco, andere in der Gall. zu Siena. In seiner ursprünglichen Gestalt gab dieses Altarstück die Vorderansicht der Kathedrale wieder, mit einem Mittel- und zwei Seitengiebeln, von zwei Thüren eingefasst, die spitz nach dem Beschauer zu standen. Auf dem mittleren Giebel (jetzt in Montalcino) malte B. die Krönung der Jungfrau in der Glorie mit Seraphim und Cherubim, musicirenden und singenden Engeln und anderen auf der oberen Rahmenleiste. Unter diesem Stück liest man: „BARTHOLVS MAGISTER (sic) FREDI DE SENIS ME PINXIT ANNO DOMINI MCCCLXXXVIII."

Jeder Seitengiebel (beide in der Gall. zu Siena)[99] ist horizontal in zwei Felder getheilt: im oberen Felde des linken sieht man Maria mit den Aposteln dargestellt, darunter das Sposalizio, im rechten Maria's Tod und die Heimsuchung; in einem Aufsatz über der Krönung die Himmelfahrt Maria's mit Engelglorie,[100] in den Streifen der Eckthürme 16 kleine Heiligenfiguren. Die Predelle enthält inmitten die Pietà, eine ansprechende Composition, links und rechts die Vertreibung Joachims vom Tempel und die Geburt der Jungfrau.[101]

Wäre Bartolo's Stellung in Siena stets nach seinem künstlerischen Talente bemessen worden, so würde er hübsch niedrig placirt gewesen sein, denn in dieser Rücksicht stand er nicht blos unter seinen Vorgängern, sondern selbst unter Zeitgenossen wie Barna und Lippo Memmi einerseits, Luca Thome, Andrea Vanni und Jacomo del Pellicciaio andrerseits, jener Malerzunft, die in ihren Beziehungen zu Pisa und anderen Orten, wo die Kunst auf tiefer Stufe blieb, grossen Einfluss gewann, aber den Vergleich mit den Florentinern in nichts aushält. Das oben verzeichnete vielgliedrige Bild Bartolo's gehört indess zu seinen besseren

99 N. 87. Holz. h. 1,75, br. 1,19 M.

100 N. 88. H. h. 0,87, br. 0,58 M.

101 N. 89. H. h. 0,29, br. 1,40 M.

Leistungen; es offenbart seine Abhängigkeit von der Vortragsweise der Lorenzetti und zeigt bei der Kleinheit und Massenhaftigkeit der Figuren nicht so viel Blössen wie grössere Arbeiten; die Farbe jedoch ist roth und flach wie immer und das Beiwerk mit Goldornament überladen.

Gall. Siena u. a.

Seine Anbetung der Weisen in der Gall. zu Siena[102] fällt dagegen gleicherweise durch die Zahl wie durch die Hässlichkeit der Figuren und die widerwärtige Färbung auf. — Eine Maria, wie sie ihren Gürtel dem Thomas reicht — jedenfalls entweder von Bartolo oder von seinem Genossen Andrea Vanni — eine Nachahmung Simone's und Lippo Memmi's, besitzt die Kirche S. Maria im Dorfe Bettona bei Assisi und zwar unter dem Titel Giotto's, eine der vielen Missbräuche mit dem Namen des grossen Meisters.[103] — Eine zweite Anbetung der Könige, aber ein echtes Geistesprodukt Bartolo's, besass die Sammlung Ramboux in Köln.[104]

Verlorene Werke.

1389 malte Bartolo unter Beihilfe des Luca Thome das Altarbild der Schuhmachergilde für den Dom zu Siena, 1390 ein solches für die Mönche zu Mont' Oliveto und 1392 das von S. Piero im Dom. 1393 restaurirte er den ursprünglich von den Lorenzetti gemalten „Mappamondo“ im Rathhause daselbst und 1397 finden wir ihn wieder im Dom thätig. Diess Alles ist untergegangen. 1407 machte er sein Testament, in welchem er seinen Sohn Andrea als Universalerben einsetzte, und 1409/10 am 26. Januar wurde er in Siena begraben.[105]

Hätte man für Andrea Vanni's Charakteristik nur die von Gaye und Milanesi beigebrachten Urkunden, so würde man von Allem, nur nicht von Kunst zu berichten haben. Er war 1332 geboren, schon mit 21 Jahren selbständiger Maler in Siena und eng vertraut mit Bartolo. 1368 hatte er an der Vertreibung des Adels aus der Stadt thätigen Antheil genommen und wurde in Anerkennung seiner Dienste 1370 in den grossen Rath, 1371 sogar zum Gonfaloniere gewählt und im Jahre darauf an den

[102] N. 84. H. 1,95, br. 1,58. Daneben gehören ihrer Beschaffenheit nach die unter N. 85 verzeichneten beiden Predellenstücke: Taufe und Martyrium eines Heiligen, h. 0,40, br. 0,85, sowie die 4 Aufsätze mit den Evangelisten (N. 91. h. 0,81, br. 1,78).

[103] Jetzt viereckig gemacht, in neuen Rahmen mit Medaillons eingesetzt und durch zwei vertikale Sprünge beschädigt. Im Stil dieses Stückes ist der Christus mit dem Lamm von den 24 der Offenbarung angebetet in der Akad. zu Wien.

[104] N. 104, Holz, h. 7, br. 6½ Zoll. Im Musée Napoléon III. in Paris (ehemals Campana'sche Sammlung) befindet sich eine Darstellung im Tempel N. 36 (Holz, h. 1,80, br. 1,25 M.) unter Don Lorenzo's Namen, aber in Wahrheit von Bartolo di M. Fredi.

[105] Doc. Sen. II, 36.

päpstlichen Hof nach Avignon abgeordnet. 1373 schickte man ihn als Gesandten nach Florenz und 1384 nach Neapel zum Papst, dem er beim Weggang aus dem Süden bis Nocera folgte; ausserdem hat er in seiner Vaterstadt selbst manches Amt bekleidet.[106] Seine Berichte, von denen etliche aufbewahrt sind, lassen den ungelehrten Mann erkennen und bieten wenig, was die Meinung erwecken könnte, dass er zum Geschäftsträger besser getaugt habe als zum Maler. Einmal beklagt er sich bitterlich, dass man ihn ohne Geld lasse, und erklärt, er sei kein Schlemmer oder Kneipenlungerer, sondern habe seinen Laden in Siena, seine Kasse und alle eignen Geschäfte verlassen, um den Angelegenheiten der Commune zu leben, was er nicht schlecht gemacht zu haben sich schmeichelt.[107] — Die hinterlassenen Werke des Mannes machen den Eindruck, dass er seine Malerei mehr als Geschäft denn als Kunst betrieb. Viele Bilder von ihm sind im ehemaligen Königreich Neapel aufgewiesen.[108] Ausser dem früher schon verzeichneten Flügelaltar der Minutoli-Kapelle im Dom zu Neapel, welcher Vanni's Manier vertritt, haben wir auch Fresken von demselben Schlage in einer Kapelle zu S. Domenico daselbst,[109] und zwar sehen diese Arbeiten noch mehr als andere in Neapel nach seiner Hand aus. In seiner Vaterstadt hat sich in S. Domenico ein Stück der Fresken in der Kapelle der Katharina von Siena erhalten, in welchen er die heilige Zeit- und Stadtgenossin, der dieses Sanktuar gewidmet ist, gewissermaassen als die Jeanne d'Arc Italiens, die Wiederherstellerin des nationalen Papstthums feiert: Katharina hält hier einer Figur die Hand zum Kusse hin.[110] Andrea war persönlich mit der heiligen Dominikanerin bekannt, sie schrieb Briefe über die Regierungskunst an ihn und er gehörte zu dem Kreis ihrer glühendsten Bewunderer. Aus den noch erhaltenen Tagebüchern seines Freundes und Gevatters S.Domenico. Siena.

[106] So war er 1376 Rector der Opera des Doms und Provveditore der Biccherna und 1378 Syndikus für die Senatorenwahl. Doc. Sen. I, 305.

[107] Brief an die Commune d. d. Neapel 24. Febr. 1384. Doc. Sen. I, 295 f.

[108] Vgl. ibid. u. Lanzi I, 284.

[109] Bd. I, Cap. XI, S. 264.

[110] Das Ganze, ursprünglich mit grosser Weichheit behandelt, ist sehr beschädigt.

Cristofano Guidini[111] erfahren wir, dass dieser ihn um das Bildniss der Nonne für die kleine Kapelle S. Jacopo Interciso am Glockenhaus des Domes bat; diess jedoch ist mit den zugehörigen Darstellungen zum Leben der Heiligen, die er ungefähr i. J. 1400 am Abend seines Lebens malte, untergegangen.[112] Ebenso haben wir nur noch Erinnerungen von seinen Malereien in drei Kapellen des Domes, von denen eine 1370 in Gemeinschaft mit Antonio Veniziano dekorirt war. Nachdem er dann 1371 Gonfaloniere in seinem Stadtviertel geworden, malte er das Banner desselben.[113] Tizio beschreibt auf Grund von Andrea's eigenen Tagebüchern sein für 100 Gfl. in S. Stefano zu Siena gemaltes Altarbild[114] (jetzt in der Sakristei), ein gewöhnliches Stück Arbeit, dessen fehlerhafte Figuren mit ihren plebejischen Gesichtszügen die meisten Schwächen des Bartolo di Fredi sehen lassen:

S. Stefano. Siena. Maria, ein wenig unter Lebensgrösse, thront zwischen Stephanus, Jakobus dem Jüngeren, Johannes d. Täufer und Bartholomäus; in Medaillons über den Nischen die Evangelisten, darüber wieder 5 Aufsätze, deren mittelster die Verkündigung enthält, umgeben von Petrus, Paulus, Antonius Abbas und einem vierten Heiligen. — Die Predelle, von etwas abweichendem Charakter, bietet das Martyrium des Stephanus, Hieronymus, Christus am Kreuz, Bernhard u. a. und deutet auf den schwachen Pinsel eines späteren Sienesen, Giovanni di Paolo. Von den Stücken, welche dem Andrea angehören, sind die kleinen Figuren der Aufsätze das erträglichste; aber schon der Kopf des Christuskindes zeigt, dass Andrea sich nicht einmal mit Lippo Memmi, Barna und Luca Thome auf gleicher Höhe hielt, geschweige denn mit Arbeiten, wie sie in der Gall. zu Siena dem Simone und Lippo zugeschrieben werden.[115] Sein Johannes ist ein widerlich trockener und knöcherner Akt.

Tafelbilder. Siena. Die Geburt der Maria, umgeben von Jakobus, Katharina, Bartholomäus und Elisabeth von Ungarn, in der Gall. zu Siena[116] ist

[111] s. Ricordi di Cristofano Guidini im Arch. stor. IV, P. 1, p. 39. Den Sohn Guidini's hob Vanni 1380 aus der Taufe.

[112] Doc. Sen. I, 305 f.

[113] Doc. Sen. a. a. O. Für diese Arbeit erhielt er (1372) 23 Lib. 8 Sold. 6 Den. oder etwa 7 Gfl.; 1380 u. 1398 bekommt er ferner noch Zahlung für Reparatur einer Madonna mit Kind an der Domfaçade gegenüber dem Hospital, und für eine Annunziata im Dome selbst; 1399/98 30 Gfl. für Malereien oberhalb des Portals. S. Doc. Sen. a. a. O.

[114] MS. bei Milanesi, Doc. Sen. I, 306.

[115] Vgl. Cap. XIII.

[116] N. 119, Holz, h. 2,48, br. 2,04 M. Gleichartig ist ein schadhaftes Altarbild, wovon N. 116 (h. 1,34, br. 1,14) Jakobus, Joh. d. Täufer und d. heil. König Ludwig in ganzen Fig., N. 115 (h. 1,08, br. 1,54) Jakobus, Katharina Martyr, Maria Magd.

einem Bilde Bartolo's nicht unähnlich und mag vielleicht dessen und Andrea's gemeinschaftliche Arbeit sein. — Gleichartige Stilverbindung zeigen die Fresken in einem Zimmer des Erdgeschosses im Pal. pubbl. (Christus in einer Glorie von Cherubim und Seraphim und an der Decke die vier Evangelienzeichen; Ueberreste eines Engels der Verkündigung und Maria's, Halbfiguren von Thomas Aquinas und Antonius Abbas und der ganzen Figur des Bruders Andrea de Galeran). Röthliche Fleischtöne und die Typen als solche lassen diese Bilder mehr als Nachahmungen Simone's, denn der Lorenzetti erscheinen.

Andrea's Tod — der etwa in das Jahr 1414 fällt — ist in sienesischen Nachrichten nicht gemeldet. Man nimmt an, dass er in der Fremde gestorben sei.[117]

und Ansanus in Halbfiguren enthält. — Auch das aus der Kirche dell' Alberino fuori della Porta Ovile stammende Tabernakel N. 120 (h. 1,02, br. 0,87), welches in der Mitte den Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena, zu den Seiten 2 Propheten enthält, ist in diesem Charakter gehalten. — Allgemeine Kennzeichen der Arbeiten Andrea's sind schmale straff gezeichnete Köpfe und Figuren, harte Geberden, Fehlerhaftigkeit der Gliedmaassen und des Nackten sowie grosse schlecht gebildete Füsse. — Nimmt man obige Exemplare als Maassstab, so fallen dem Andrea ferner zu: die lebensgrosse Maria in throno in der Kirche S. Michele (oder dei sacri Chiodi), ursprünglich im Kloster von Porta S. Marco zu Siena: die Weise, wie Maria das Kind hält, ist ansprechend, ebenso dieses selbst, welches das Kleid der Mutter fasst und recht gefällig an seinen Fingern saugt; Maria's dünne Gestalt mit langem Halse, eng aneinander stehenden Augen, langen Lidern und dünn profilirter Nase sowie die langfingerigen Hände sind sorgfältig und zwar im Sinne der Lorenzetti gezeichnet, während der Knabe mehr an die Nachfolger der Simone, Lippo, Barna und Luca Thome erinnert. Auch hier ist Verwandtschaft mit den oben genannten Fresken im Pal. pubbl. offenbar. — Das Bild, welches Tizio auf dem Altar des heil. Sebastian in der Martinskirche kannte, ist nicht mehr da, ebensowenig Krucifix und Altarstück in S. Francesco in Siena (MS. b. Milanesi, Doc. Sen. I, 306). In Casaluce bei Neapel gibt es ebenfalls nichts mehr.

[117] Doc. Sen. 306.

FÜNFZEHNTES CAPITEL.

Taddeo Bartoli und seine Nachahmer.

Taddeo Bartoli's hastige und fruchtbare Malerei schliesst die Kunst des Trecento in Siena ab und eröffnet das neue Jahrhundert. Er war Zeitgenosse des Spinello Aretino, mit dem er auch in Oberflächlichkeit und Bravour wetteifert. Da er für die Schwächen seiner nächsten Vorläufer Empfindung hatte, mochte er wol das Zeug haben, den grossen Sinn der Lorenzetti durch Anempfindung wieder zu beleben, allein Pietro's Energie und Feuer reiften in seiner Seele doch andere Frucht. Gleichwol war Taddeo Bartoli nicht ohne grosse Fähigkeiten; nicht ihm fällt es zur Last, dass er als Erbe gewisser von den Duccio, Simone und den Lorenzetti mitüberkommener Mängel unfähig war, eine neue Bahn des Fortschritts zu finden; am Ende beruhigte sich sein Ehrgeiz dabei, unbekümmert um die Veränderungen, die sich sonst ereigneten, den Duktus des 14. Jahrhunderts in die neue Zeit hinüberzutragen.

Sein Vater Bartolo di Mino war Barbier und heirathete 1361 eine Francesca di Cino.[1] Ein Kontrakt v. J. 1386/85, in welchem Bartolo 78 Figuren im Chor des Domes in Siena für 10 Goldfl. zu coloriren übernimmt, beweist, dass er damals noch unmündig war, also das 25. Jahr noch nicht erreicht hatte.[2] Er ist also

[1] Milanesi, Doc. Sen. II, 108.

[2] Ibid. I, 313 u. II, 108. Ugurgieri constatirt, dass Taddeo in einem Alter von 59 Jahren starb. Sein Todesjahr ist 1422. Vgl. Baldinucci IV, 538.

kurz nach 1362 geboren und nicht als Sohn des Bartolo di Maestro Fredi, wozu ihn Vasari macht.[3] Früh schon in die Malergilde aufgenommen, arbeitete er wacker und erfolgreich, sass bereits 1389 im Dombaurathe[4] und lieferte 1390 ein Altarwerk für S. Paolo in Pisa.[5] Das Bild ist mit voller Jugendfrische gemalt und abgesehen von den äusseren Schäden und der Verdunkelung ein Zeugniss gesammelter Kraft:

Maria thront von Heiligen umgeben in einer Glorie rother Seraphim und hält das Kind, welches mit einem Vogel spielt, stehend auf dem Knie; die Inschrift besagt: „TADDEVS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS MCCCLXXXX.“ Louvre. Paris.

Im Jahre 1393 fand er neue Auftraggeber und, wie es scheint, eine Lebensgefährtin in Simona del Monte zu Genua, wo er für Cataneo Spinola und die Kirche des heil. Lukas ein Paar Altarbilder malte.[6] 1395 führte er ein Altarbild (die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Franz, Antonius von Padua und Gerhard) in der Kapelle der Sardi und Campigli in S. Francesco zu Pisa aus[7] und schmückte ferner sämmtliche Wände der Kapelle im Auftrage Donna Datuccia's, damaligem Haupt der Familie Sardi. Diese Fresken sind vor kurzem von der Tünche befreit und sehr beschädigt, aber Inschriften auf den Pilastern des Eingangs stellen den Namen der Stifterin und des Malers fest und geben den Zeitpunkt der Entstehung an.

An einem der Pilaster liest man: „TADĒ BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS ANNO DÑI 1397, und am zweiten: „VEN. S. Francesco. Pisa.

[3] II, 219.

[4] Doc. Sen. II, 219.

[5] Jetzt im Louvre N. 63. Holz. Das Mittelb. h. 1,42, br. 0,72 M., die Seiten 1,30 zu 0,70 M. Der Hintergrund ist frisch vergoldet Vas. II, Anm. 2 zu 221. Baldinucci IV, 538 berichtet auch von einem Altarstück in Collegarli (nella Colline di Samminiato al Tedesco) mit der Inschrift: „Taddeo Bartolommei da Siena dipinse 1389.“ — Ob Taddeo dann nach Pisa ging, ist zweifelhaft, gewiss aber, dass er die Jungfrau über der Aulla-Kapelle im Campo Santo nicht gemalt hat. Vgl. B. I. S. 329.

[6] Doc. Sen. II, 108.

[7] Das Bild, offenbar identisch mit demjenigen, welches Vasari II, 221 als aus dem J. 1394 herrührend beschreibt und die letzten Herausgeb. desselben im Besitz eines Herrn Supino in Pisa fanden, von wo aus es nach Wien gekommen ist, trug die Inschrift: „Ven. Domina Domina Datuccia figlia olim S. Betti de Sardis et uxor quondam ser Andree de Campiglis fecit fieri hanc tabulam pro animab. suor. defunctor. Thadeus Bartholi de Senis pinxit hoc anno domini 1395.“

DÑA DATVCCIA DE SARDIS FECIT FIERI ISTĀ CAPELLĀ P. AĪA VIRI SVI ET SVARVM.“

Die Eingangswölbung trägt Halbfiguren der Heiligen Klara, Katharina, Apollonia, Agnes, Lucia und einer sechsten, innerhalb über dem Thor ein Medaillon mit Franciskus, wie er die Wundmale zeigt; der Eingangswand gegenüber zu beiden Seiten des Fensters die Jungfrau und der Verkündigungsengel, links vom Altar Johannes der Täufer, rechts Andreas. Auf der Wand zur Linken ist in der Lünette der Besuch der Apostel bei Maria dargestellt und darunter ihr Tod, auf der rechten oben die Grablegung und unten die Himmelfahrt Maria's.[8]

Wenn auch entfärbt, bewähren diese Bilder doch noch viel Geist der Composition und zeigen, dass Bartolo die Energie und den individuellen Gehalt besass, welche künstlerischen Leistungen wahrhaften Werth geben. Wir haben in dem Werke keinen unmittelbaren Schüler der Lorenzetti vor uns, aber einen Künstler, der mit ihnen gleichartig empfand und der kühn und kräftig gedachte Motive mit übertreibendem Ungestüm ausführte. Was man sieht, ist einseitige Weiterbildung der Kunstweise, die durch Duccio zu einer gewissen Höhe gebracht, durch Ugolino und Simone fortgesetzt worden war und welcher auch die Lorenzetti treu blieben, unbeirrt von dem Triebe oder dem Versuche, sie durch Unterordnung unter grosse aber nothwendige Gesetze zu verändern. So geschah es, dass Taddeo beim Beginn des 15. Jahrh. als Haupt der sieneser Schule noch auf dem falschen Boden seiner Vorläufer stand, noch immer mit ausserordentlicher Erregtheit in den gleichen Schranken sich abmühend, um zu zeigen, wie weit man es in der Kunst bringen kann, ohne ihre einfachsten, aber darum auch grössten Principien inne zu haben. Vermöge seiner Begabung und Kraft hielt er den sienesischen Schulstil aufrecht, aber er konnte ihn weder über die Stufe erheben, welche bereits erreicht worden war, noch auch seinen Nachfolgern Anweis zur Vervollkommnung geben, und so hat Siena ihm weit weniger zu verdanken, als den Lorenzetti. — Ein Blick auf die Evangelisten und die Kirchendoctoren, die Taddeo

[8] Von den untern Streifen zu beiden Seiten ist die Mitte weggeschlagen.

Bartoli an der Decke der Sardikapelle[9] in S. Francesco zu Pisa anbrachte, lässt sein Geschick für die Darstellung schwebender Figuren mit breitbehandelten, vom Winde aufgebauschten Kleidern und mannigfaltigen Bewegungen hervortreten; der nackten Form gegenüber verfällt er aber sofort in die Mängel aller seiner Vorgänger. An dem missförmigen Akte des Täufers, der aufrecht mit dem Lamm links vom Altar steht, würde das Auge nicht haften, fiele hier nicht der Abstand des Charakters von dem sonst unangenehmen Typus und die Grossartigkeit der Gewandung auf. Ebenso zieht bei dem gegenüberstehenden mehr durchgebildeten Andreas, der Kreuz und Evangelium mit Festigkeit hält, trotz der unerfreulichen Wucht der Gestalt und der schlechten Zeichnung von Füssen und Händen doch die Wahrnehmung der mächtigen byzantinisch-sienesischen Geberde und die Physiognomie an, welche den Einfluss von Lorenzetti's Eremiten im Campo Santo bekundet. Auf seinem Bilde des Besuchs der Apostel bei Maria weiss er die Figuren auf sehr erfinderische und ansprechende Art zusammenzubringen: er setzt die Jungfrau mit den ihr aufwartenden Marien ins Innere einer Loggia, die Apostel sind noch nicht alle da, die zuerst gekommenen haben auf der Bank Platz genommen oder stehen; zwei begrüssen die heilige Frau knieend und reichen ihr die Hände, ein dritter hat sich ehrfurchtsvoll an der Schwelle niedergelassen, einer fliegt mit ausgestreckten Armen herein und noch andere schweben oder fallen wie vom Himmel herab. An Lebendigkeit und Originalität hat diese Composition auch bei Taddeo selbst nicht ihres Gleichen; Fülle und Fall der Gewänder, die in jeder Linie sichere Zeichnung haben, und die kühne Freiheit der ungewöhnlichen und schwierigen Bewegungen sind eines Cinquecentisten würdig.

Leider ist auf dem Bilde der Exequien Maria's, die in einer Kirche vorgestellt sind, die Hauptfigur zerstört, aber man erkennt Petrus, wie er die Messe liest, einen Andern, der mit Weihwasser sprengt, dahinter Apostel und zu Häupten und zu Füssen der Todten Engel mit Kerzen, inmitten aber den Heiland die befreite

[9] Sie ist jetzt Sakristei.

Seele in Kindsgestalt auf den Armen. Figuren und Köpfe der Engel haben die sonstige Lebendigkeit, bei einem (dem dritten links) sind die Züge nach einem Modell genommen, das Taddeo auch für seine Madonnen benutzte; dies ist kein inspirirter Typus, sondern rund, plump, jugendlich und ganz und gar von dieser Welt: das Haar fällt in krausen Locken zu beiden Seiten des Scheitels herab, wenig hinter das Ohr, Hals und Lippen sind fleischig, die Brauen regelmässig gewölbt und die Nase von mässiger Länge, das ganze Gesicht ein kurzes Oval und so zu sagen ein Formenreim auf dasjenige von Simone's Christuskind im Palazzo pubblico zu Siena, sodass sich also Taddeo auch an den graziöseren Nebenbuhler der Lorenzetti anlehnt. — Von der Composition der Bestattung Maria's, die auf einer Bahre in die Gruft getragen wird, ist ein grosser Theil abgeschlagen; rechts sieht man die Apostel nach der Weise der Lorenzetti in langen kräftigen Schritten folgen; sie sind in ihren kühnen Geberden vortrefflich charakterisirt und verdienen in ihrer Art wol den ersten Rang unter allen Arbeiten des Künstlers; die Marien und andere Weiber, welche wehklagend hinter der Leiche gehen, realistisch behandelte schlanke Gestalten, übersteigen die Einfachheit der Natur. Dagegen hat die Apostel- und Frauengruppe (links), welche von der Darstellung der Himmelfahrt noch erhalten ist, naturgemässe Bewegung im Stil Ambruogio Lorenzetti's. — Fasst man, um ein Urtheil über den malerischen Werth zu gewinnen, die wenigen Stellen näher ins Auge, welche die Farbe behalten haben, so ergibt sich, dass Taddeo Bartoli mit derben kräftigen Tinten, aber in grellen Contrasten gemalt hat.[10]

Die Reise Taddeo's nach Perugia, welche Vasari[11] in das

[10] In S. Michele zu Pisa befindet sich auf dem zweiten Altar beim Eintritt rechts ein Gemälde in Bartoli's Stil: die thronende Madonna mit dem ihr auf dem Knie stehenden Kinde zwischen dem Erzengel Michael und Katharina, Julian und Petrus; zwei andere Engel Viola und Harfe spielend knieen vorn. Es ist ein schönes Stück aus des Künstlers Jugendperiode mit nicht sehr auffälligen Mängeln. Die Gesichter sind rund und weich wie die der Engel in S. Francesco, die eingravirten Ornamente reichlich wie immer bei den Sienesen. Das Bild geht jedoch unter dem Namen Lorenzo Monaco's (schon bei Morrona, Pisa ill. III, 158). Der Goldgrund ist aufgefrischt und die Gewänder der Engel abgerieben.

[11] Vas. II, 222.

Jahr 1398 setzt, kann man mit gutem Grunde in spätere Zeit verlegen; nach Vollendung der Arbeiten in Pisa ist er wahrscheinlich nach Siena heimgekehrt, wo er einige Jahre hindurch für den Dom zu thun hatte. Neun kleine Tafeln (von 12), welche die einzelnen Stücke des Credo illustriren, besitzt die Opera der Kirche. Sie sind mit grossem Gedankenreichthum und angenehmer Lebendigkeit in ausserordentlich schön drapirten und recht wohlgebildeten Figuren ausgeführt, nur liessen sich freilich die dem Künstler anhaftenden Mängel in so kleinen Maassverhältnissen auch mehr verbergen als in umfangreichen Compositionen. Demselben Werke werden die 6 Tafeln mit übereinander gestellten Paaren von je einem Apostel und Engel angehören, die sich am gleichen Orte befinden. — Wie unvortheilhaft seinen Arbeiten die Grösse war, bezeugt das colossale Krucifix im Spedale zu Siena,[12] welches umso interessanter ist, weil es von allen Tafelbildern Bartoli's das besterhaltene scheint. Opera d. Doms. Siena.

Es zeigt eine lange hagere Christusgestalt, zwar von gut studirter Muskulatur z. B. in den Beinen, aber enghüftig und plebejisch in Bau und Verhältnissen. Wenn auch wesentlich sienesisch in Typus und Geberde, ist die Figur doch beweglich und gut gezeichnet, der Kopf jedoch dick und die Beine plump. Oben sind Schlange und Pelikan, an den Enden des Querarms Maria und Johannes angebracht, letzterer mit gemeinem Schmerzensausdruck in den kräftig muskulösen Zügen. Die Zeichnung ist durchgehends fest, das Relief gut, die Farbe hier geschmackvoll, natürlich und gut aus gelblichen Lichtern in grauliche Schatten verarbeitet, die flatternden Gewänder grossartig wie immer. Spedale. Siena.

Sämmtliche Fresken Taddeo's aus den Jahren 1400 und 1401 im Dom und Rathhaus bestehen nicht mehr. Auch von Staffeleibildern ist an beiden Orten Mehreres verloren gegangen.[13] Von seiner Arbeitsweise hierbei geben die aufbewahrten Dokumente einen Begriff: seine Kontrakte lauten selbst bei grösseren Sachen nie auf länger als 2 Monate und er hielt sie nicht nur in der

[12] Jetzt im Frauenhause daselbst.

[13] So das Jüngste Gericht für die Cap. S. Antonio im Dom (begonnen am 4. Febr. 1400 gegen Monatszahlung von $12\frac{1}{2}$ Fl.), 6 alttestamentliche Scenen im Chor daselbst (von ihm übernommen am 10. Juni 1401) und die Predelle zu einem Altarstück im Pal. pubblico. Vgl. über die Kontrakte Doc. Sen. II, 5, 6, 7, 108 u. 109.

Regel inne, sondern fand ausserdem auch noch für andere und nicht geringfügigere Arbeiten Musse: im Jahre 1400 lieferte er der Compagnie S. Caterina della Notte im Hospital zu Siena vollständig fertig eine Madonna mit Joh. d. Täufer und Andreas zur Seite, welche die Inschrift hat:

Spedale. Siena. „TADDEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS ANN. DÑI MILLE CCCC.“ Das Kind fasst in sehr hübscher Bewegung seinen Fuss, zwei Engel rechts und links handhaben Musikinstrumente und die Aufsätze enthalten die Taube und 2 Seraphim; die umschliessenden Pilaster sind reihenweise mit Heiligen geschmückt.[14]

Montepulciano. Wenig später malte er für die Kathedrale in Montepulciano ein grosses Altarstück mit Tod, Himmelfahrt und Krönung der Jungfrau. Die Predelle bietet in einer Doppelreihe 21 Bilder aus der Schöpfungs- und der Passionsgeschichte. Die Kreuzigung nimmt nach sienesischer Weise auch hier 3 Felder ein; das Ganze ist nach gut durchdachtem Plane (die Passionsscenen im alten Schema der Schule) und mit der üblichen Handfertigkeit des Meisters ausgeführt, doch sind auch Schüler dabei thätig gewesen. Die Signatur lautet: „TADEO DI BARTOLO DA SIENNA DIPINSE QVESTA OPERA AL TEMPO DI MESSER..... MCCCCI.“[15]

Montalcino. In Montalcino westlich von Montepulciano haben wir Spuren von Taddeo's Fleiss in 6 Heiligenbüsten, welche die Sakristei der Kirche S. Antonio schmücken, und einer Madonna mit Kind in S. Francesco daselbst; im Norden von Siena malte er in S. Gimignano die Räume oberhalb der Bögen des Mittelschiffs im Dom mit dem Paradies und Inferno aus.

S. Gimignano. Schaaren von Seraphim, Engeln, heiligen Frauen, Patriarchen, Propheten und Aposteln umgeben hier den Thron, auf welchem der Heiland mit dem Evangelium sitzt und der Mutter an seiner Seite den Segen gibt.[16] — Den oberen Theil der Lünette gegenüber nimmt Lucifer ein als Fürst der Qualen, deren Einzelheiten anwidern.[17] Am Bogensims unterhalb dieser Scenen sind Prophetenfiguren und ein Wappenschild sichtbar. Die Inschrift besagt: „THADEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HĀC CAPELLĀ“[18]

[14] Das Bild ist vor kurzem gereinigt worden.

[15] Es hängt noch heute daselbst hoch oben an der Innenseite des Hauptportals und ist daher schwer zu sehen. Der grosse Umfang und die Form deuten darauf hin, dass es ehedem auf dem Hochaltar seinen Platz gehabt hat.

[16] Die ganze rechte Hälfte des Fresko's hat sehr durch die Zeit gelitten.

[17] Es sind ekelhafte Obscönitäten, die mit Recht den Tadel des trefflichen Lokalhistorikers Pecori (Stor. d. S. Gim. 509) hervorgerufen haben.

[18] Am Kapitäl der Säule, welche den Bogen trägt, über dem das Inferno ge-

Zwei für dieselbe Kirche gemalte Bilder befinden sich jetzt in der Halle des Palazzo Comune: das eine stellt den heil. Geminian in segnender Geberde dar[19] mit dem Stadtmodell in der Hand und auf den Seitentafeln 4 Scenen aus seiner Legende. Das zweite ist eine Madonna zwischen den Heiligen Christoph, Nikolaus von Bari und zwei anderen in Episkopalien. Die Signatur des ersteren, welches jedoch völlig den Charakter Bartoli's hat, ist entfernt, die des andern erhalten: „TADEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS."[20]

Das Jahr 1403 fand den Taddeo in Thätigkeit für mehrere religiöse Körperschaften Perugia's.

In S. Agostino malte er eine Herabkunft des heil. Geistes; Inschrift: „TADDEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS, FECIT FIERI AGNELLA PETĪ P̄. AĪA JOHANNIS FILII SVI AN. DN̄I 1403." Das Bild, durch Restauration ziemlich verändert, findet sich noch dort, zwei andere sind aus der Kirche S. Francesco in die Akademie übergegangen: eine gekrönte Madonna mit dem Kinde auf dem Knie, das einen Vogel hält, vorn 2 knieende Engel mit Musikinstrumenten, der Seraphchor z. Th. verstümmelt, signirt: „TADDEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT HOC OPVS MCCCCIII," dann ein Franciskus ohne Signatur, welcher auf den niedergeworfenen Gestalten Neid, Ehrsucht und Geiz stehend von Seraphim in der Schwebe gehalten wird und die Wunden in seinen Handtellern zeigt.[21] Perugia. S. Agostino u. Akademie.

Wir lernen in diesen Bildern den Taddeo wieder in seiner Blüthe kennen; die Figuren sind gut proportionirt und naturwahr

malt ist. Das schwer zu entziffernde Datum hat man als 1393 lesen wollen, doch sieht es mehr wie 1400 und etliche Jahre aus, mit welchem Zeitpunkt auch die Periode des Meisters am Beginn des Jahrh. stimmt, in welcher seine Behandlungsweise unsorgfältiger war. — Bericht über diese Malereien in S. Gimignano gibt auch die Gazette des B. A. 1859 II, 170 ff.

[19] Die Figur ist in der Mitte gesprungen.

[20] Vasari II, 220 weiss ebenfalls von einem Bilde Taddeo's in S. Gimignano, das in Ugolino's Manier gemalt sei; offenbar meint er eins der obigen, nur ist nicht recht ersichtlich, weshalb gerade Ugolino als Vorbild genannt wird, da Bartoli sich an dessen Weise nicht mehr als an die der übrigen Altsienesen hielt, von denen er am ehesten den Simone bevorzugte.

[21] Diese beiden Altarbilder in der endlich geordneten Akad. zu Perugia sind jetzt N. 22 u. 45. Vier vereinigte Tafeln (N. 3—6) enthalten noch die Figuren der Heil. Constantius, Antonius, Joh. d. Evang. und Katharina von Siena (diese jugendlich anziehend, breit gemalt und gut drapirt, Johannes durch Abreibung entstellt); eine Doppeltafel von gleicher Grösse ferner S. Ercolano, den Schutzpatron von Perugia, und Johannes den Täufer (N. 7 u. 8, beide sehr verschunden). Ein zweites Doppelbild (N. 9 u. 10) zeigt den heil. Ludwig (verschiedentlich beschädigt) und eine schön erhaltene Magdalena, die vermöge des Typus, der Haltung und Draperie zu den besten Stücken des Meisters gehört. — Zwei in Oel nachgemalte Tafeln, die sich noch in der Sakristei zu S. Francesco befinden, gehören zu dieser Bilderreihe und enthalten die Heiligen Petrus und Paulus.

bewegt und haben weniger von der alten Düsterheit an sich als sonstige; die Zeichnung hat die übliche Kühnheit, Ornamente und Stickereiwerk sind zwar reichlich, aber mit Geschmack verwendet; wo die Erhaltung darnach ist, zeigt sich das altsienesische Malverfahren, das nur zeitweilig von den Lorenzetti aufgegeben war, aber von Taddeo wieder in Anwendung gebracht wurde: die Fleischtöne sind über pastose dunkelgraugrüne Untermalung gelegt, also Duccio's Methode hier am Beginn des 15. Jahrhunderts.

Im Mai 1404 treffen wir den Künstler wieder in Siena; er arbeitete im Chor des Doms zu seinem gewöhnlichen Salär von 12½ fl. monatlich; der Kontrakt darüber existirt noch und gewährt durch eine Klausel Interesse, laut deren Bartoli sich verpflichtet, während nassen Wetters oder Frost auszusetzen, eine Vorsicht, die dennoch seine Bilder nicht bis auf unsere Tage erhalten hat.[22] Wahrscheinlich war er aus Perugia weggegangen, ohne Alles erhalten zu haben, was ihm für seine dortigen Arbeiten zukam; wenigstens reiste er mit Urlaub der sienesischen Behörden und unter der Vergünstigung, dass sein Gehalt unterdessen fortbezahlt werden sollte, im August 1404 nochmals hinüber.[23] Für seine geistige und körperliche Rührigkeit spricht der Umstand, dass er ebenfalls 1404 ausser verschiedenen anderen Werken nicht blos ein grosses Altarstück lieferte, sondern auch das Amt eines Zollexekutors übernahm.[24] Jenes Altarbild hängt in der Servitenkirche oberhalb eines Altars, der von Matteo da Siena mit dem Kindermord dekorirt ist; es hat so stark gelitten, dass nur die Mitteltafel mit der Darstellung der Geburt Christi und der Inschrift: „TADEVS · BARTOLI · DE · SENIS · PINXIT · HOC ·.OPVS · ANNI · DÑI · MCCCCIIII“ erhalten ist.

Die Nachrichten aus dem Jahr 1405 besagen, dass Taddeo im September 4 Scenen hinter dem Hochaltar[25] und im December zwei Thüren für die Orgel im Dom malte; und ferner schmückte

[22] Doc. Sen. II, 7 u. 15.
[23] ibid. II, 109.
[24] ibid. II, 108.
[25] ibid. II, 8. Er erhielt am 6. März 1405/4 20 fl. für anderthalb Monat Arbeit am Chor, im Sept. 30 fl. für die 4 Darstellungen hinter dem Hochaltar und 30 fl. für die Orgelthüren. Am 13. Jan. 1406/5 noch 4 fl. für die Thüren und 6 für die Himmelfahrt.

er im Jan. 1406 das Chorfenster mit einer Assunta aus. — Im August 1406 beschloss der Rath, die Kapelle im Stadthause von ihm neu malen zu lassen. Mittel und Wege wurden genau erwogen und endlich ermächtigte man Taddeo, alle früheren Malereien wegzuschlagen.[26] Im September ging er ans Werk und wiederholte hier die Gegenstände, die er bereits für die Sardi-Kapelle in Pisa behandelt hatte.

In Lünetten und zahlreichen Bögen bedeckte er seine Räume mit Medaillons, welche Allegorien der Tapferkeit, Weisheit, des Glaubens, der Hoffnung und Liebe, dann Propheten, Evangelisten und Kirchenväter enthielten; an das Bogengesims der Eingänge setzte er Büsten von Heiligen und die Wappen der Commune und des Volks, in die unteren Pilaster Johannes d. Täufer, Franciskus, Judas Makkabäus und andere heilige Heroen. **Stadthaus. Siena.**

Die Ungeduld des Raths, diese Malereien fertig zu sehen, war so gross, dass Taddeo schon am 10. November, kaum 5 Wochen nachdem er angefangen, den Bescheid erhielt, er müsse bei einer Strafe von 25 fl. das Ganze noch vor December vollenden. Am 16. November wurde noch überdem beschlossen, ihn vor Vollendung der Malereien nicht aus der Kapelle zu entlassen; unter solchem Drängen beendete er das Werk und es fiel zur Zufriedenheit aus. Während die beiderseits gewählten Sachverständigen[27] noch über den Preis beriethen, erhielt Bartoli schon den neuen Auftrag, daselbst einen heiligen Christoph zu malen; er wurde mit gewohnter Hast geliefert und Taddeo bekam 33 fl. für Farben, Gold und die Arbeit seiner „Garzonen" ausgezahlt. Die Ausschmückung der Eingangshalle zur Kapelle wurde ihm erst im Oktober 1413 übergeben und er erhielt Ende Juni 1414 für diese Saletta des Consistoriums 78 Lib. 16 Soldi.

Die Malereien füllen eine Wand dem Altar gegenüber jenseits der Colonnade, welche diesen von der Halle trennt, und stellen Hel- **Kap. d. Pal. pubbl. Siena.**

[26] ibid. II, 27, 28.

[27] Der Rath ernannte seinerseits den Martino Bartolommeo magistri Blaxii, Spinello's Genossen (s. Cap X), Taddeo den Checco Manni zum Vertrauensmann, denen noch Joh. Franc. Johannini beigegeben wurde; sie taxirten das Werk im April 1408 auf 205 fl. „auri nitidos", worin Materialien und Hilfsarbeiten mit einbegriffen waren. Ibid. II. 28—30, wo auch die urkundlichen Notizen über das Folgende zu finden sind.

den des Alterthums dar: zuerst Scipio Africanus, Furius Dentatus, Marcus Curius Dentatus, römisch kostümirt und aufrecht in Nischen stehend, darüber in der Lünette die allegorische Figur der „Magnanimitas“ als der Tugend, welche sie auszeichnete. In der zweiten Abtheilung: Scipio Nasica, M. Portius Cato und M. Tullius Cicero, gleichartig angeordnet, und darüber die Justitia. Unter Cicero steht eine Inschrift, welche den Beschauer zur Nacheiferung auffordert:

„Specchiatevi in costoro voi che reggete. Se volete regnare mille e mille anni, seguite il ben comune; et non v' inganni, se alcuna passione in voi avete. Dritti Consilii, come qua rendete, che qui disotto sono co' longhi panni giusti col armi ne' comuni affanni. Come questi altri che quaggiù vedete sempre maggiori sarete insieme uniti; et saglirete al cielo pieno d' ogni gloria. Siccome fece il gran popolo di Marte, el quale avendo del Mondo vittoria, perchè infra loro si furo dentro partiti, perdè la libertade in ogni parte.“

In der Wölbung des Bogens, der zur Sala del Consiglio führt, brachte Taddeo ferner an: Aristoteles, Mars auf zwei Pferden und Jupiter mit dem heiligen Feuer, im mittelsten Medaillon Roma, dann Apollo musicirend, Pallas mit der Fledermaus, Lanze und Schild zu Füssen, Julius Cäsar und Pompejus.[28]

Um die Römergestalten und ihre Moral an diesem Orte ganz zu verstehen, muss man wissen, dass die an ihnen vorüberführende Colonnade die Friedenshalle, welche Ambruogio Lorenzetti ausgemalt hatte, mit dem von Simone dekorirten Rathssaal verbindet; in diesem wurden Namens der Commune und des Volks die Rechtssprüche gethan und sonach sollten Taddeo's Bilder alle Eintretenden mahnen, dass Grossmuth und Gerechtigkeit über ihrem Urtheil zu walten hätten.[29]

[28] Vgl. Rumohr's Urtheil über dieselben: Forsch. II, 220.

[29] Von der Mischung heiliger und mythologischer Begriffe, wie sie der sienesischen Schule geläufig gewesen scheint, gibt auch die Sala del Consiglio (jetzt Gefängniss) in Lucignano ein Beispiel, wo Malereien untergeordneten Ranges und aus verschiedenen Zeiten, wie die Inschriften zu Füssen der Figuren zeigen, angebracht sind. Hier steht z. B. Maria zwischen 6 Heiligen (von denen einer fehlt), an der Decke darüber Christus segnend und ein offenes Buch haltend zwischen zwei fliegenden Engeln; zu den Füssen der Jungfrau die Worte: „Priori odite l'altra parte ...“; auf dem Buche Christi: „Qui sequitur me non ambulat in tenebris etc.“ Eine Rolle des einen Engels sagt: „Consigla cō vētù e senza vicio come fece a Roma el bō Fabricio.“ Die Rolle des andern: „Parla poco — odi assai — guarda al fin di ciò che (fai).“ — In demselben Raume sind Figuren antiker Helden und Apostel mit Inschriften, welche die jedesmaligen Stifter des Bildes und die Entstehungszeit (etwa die erste Hälfte des 15. Jahrh.) angeben.

Die Bilder im Innern der Stadthaus-Kapelle sind in gleichem Geist und mit der nämlichen lebensvollen Kühnheit gemalt wie das erste Mal in Pisa. Sie haben zwar die Bürste des Tünchers nicht gefühlt wie diese, aber Alter und Nachbesserung hat sie doch so sehr angegriffen, dass sie viel von ihrer Frische eingebüsst haben. Etliche Figuren sind gänzlich erneut. Die Arbeit von 1414 ist noch hastiger als die von 1407 und lässt auch die Hand von Gehilfen erkennen; gleichwol macht das Ganze grossen Eindruck und Taddeo verdient das Zeugniss, welches ihm Vasari dafür ausstellt.[30] Inwendig am Kapitäl eines der Bögen liest man seine Signatur: Kap. d. Pal. pubbl. Siena.

„TADDEVS BARTOLI DE SENIS PINXIT ISTAM CAPPELLAM MCCCCVII. CVM FIGVRA SANCTI XPOFORI ET CVM ISTIS ALIIS FIGVRIS 1414."

In der Zeit zwischen Beginn und Vollendung dieses interessanten Werkes wurde auch noch ein Tafelbild der Verkündigung mit Cosmas und Damian zur Seite fertig, welches in die Gallerie zu Siena gekommen ist und die doppelte Inschrift hat:

„QVESTA · TAVOLA · FECE · FARE · MARIANO · DI · PAVOLO · DE · ROSSO." „TADDEVS · BARTHOLI · DE · SENIS · PINXIT · HOC · OPVS · ANNI · DOMINI · MILLE · QVATTROCENTO · NOVE."[31] Gall. Siena.

In der Predelle und den oberen Abtheilungen des Altarbildes, die jetzt abgetrennt sind, malte er a) das Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian, b) die Geburt Christi, c) die Himmelfahrt der Jungfrau, d) die Anbetung der Magier; ausserdem ist e) das Fragment vom Kopfe des Petrus Martyr noch vorhanden.[32] — Das Ganze gehört nicht zu den guten Arbeiten des Meisters, der Ton ist dunkel geworden, ohne Licht- und Schattenrelief und das Bild reich an hässlichen Typen, wie sie freilich auch auf andern Werken Taddeo's nicht fehlen.

Im Jahre 1410 war Taddeo nach Volterra gegangen und hatte dort für die Brüderschaft und Kirche S. Francesco gemalt;

[30] Vas. II, 220.

[31] Gall. zu Siena N. 130. Holz, hoch 1,90, br. 1,99 M.

[23] a) N. 131, hoch 0,30, breit 0,35, b) N. 132 u. d) N. 134 h. 0,30, br. 0,49, c) N. 133 h. 0,64, br. 0,78, e) N. 135, h. 0,35, br. 0,29.

er kehrte im nächsten Jahre heim, hatte aber noch Forderungen an seine dortigen Auftraggeber und diess veranlasste einen scharfen Briefwechsel zwischen den beiden Städten,[33] die schon vor etlichen 30 Jahren in gleicher Angelegenheit gehadert hatten; doch scheint sich Siena dieses Mal nicht so ins Zeug gelegt zu haben, wie damals zu Gunsten Bartolo's di Fredi, und Taddeo hat seinen Anspruch wahrscheinlich fallen gelassen. Der Gegenstand der Klage existirt heute nicht mehr, wie denn überhaupt von des Meisters Arbeiten in Volterra nichts erhalten ist als ein Altargemälde, ursprünglich in S. Ottaviano nicht weit von der Stadt, jetzt in der Kapelle S. Carlo im volterraner Dom:

Volterra. Dom.

Es enthält: die thronende Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heil. Octavian und Joh. d. Täufer, Michael und Franz; in den Aufsätzen: den segnenden Heiland in der Mitte zwischen den Figuren der Verkündigung und einem Paar Medaillons mit Heiligen in den Zwickeln. Die Predelle zeigt einen Vorgang aus dem Leben Maria's und der Heiligen ihrer Umgebung.[34] Maria's Gesicht hat die gewöhnliche jugendliche Derbheit, das Kind ist feist und ungeschlacht. Die Inschrift lautet: „TADDEVS · BARTOLI · DE · SENIS · PINXIT · HOC · AN̄ · DN̄I · MCCCCXI“.

Hier ist die Ausführung roh und trocken und ohne die Signatur würde man es kaum für mehr als eine Schülerarbeit ansehen. Doch war es noch nicht das letzte Tafelbild Taddeo's, der jetzt (1412) die Ehre des Beisitzes im hohen Rath seiner Vaterstadt erlangte, dem er später noch zweimal (1416 und 1420) angehört hat. Ins Jahr 1413 fällt das Altarstück mit lebensgrossen Figuren des Franciskus, Petrus und der beiden Johannes, das der fern und nah gesuchte Künstler für die Kirche des Observantenklosters vor Porta Ovile bei Siena malte. Dasselbe ist zwar nicht durch Namen beglaubigt, hat aber trotz der geringen Kühnheit und Energie so sehr seine Handweise, dass es sonst nur von seinen nächsten Schülern herrühren könnte.[35] — Was in Monte Oliveto

Kl.d.Observ. b. Siena.

[33] Doc. Sen. II, 49, 50.

[34] S. Ottaviano war offenbar ursprünglich hier nicht hinzugedacht; Taddeo hatte dem Täufer den Antonius Abbas beigegeben, doch wurde dafür der Name jenes Heiligen eingeschwärzt und dieser Figur eine frische Hand mit einem Stadtmodell angesetzt. Das Bild hat auch sonst durch Reparatur sehr gelitten.

[35] Etwa von Martino di Bartolommeo oder Gregorio. Man findet darauf nur

oder in Arezzo von ihm angeführt wird,[36] besitzen wir nicht mehr; auch wann er in Padua für Francesco da Carrara malte, ist ungewiss. Im Santo findet sich keine Spur seiner Hand,[37] und was die Arena betrifft, so haben wir allerdings im Chor der Giotto-Kapelle etliche schwache und schadhafte Darstellungen zum Leben der Jungfrau,[38] aber diess sind rohe Leistungen eines Giottisten und haben mit sienesischem Charakter nichts gemein.[39]

Alles was wir sonst noch von Taddeo di Bartolo bis zu seinem Tode i. J. 1422 wissen, beschränkt sich darauf, dass er an den Berathungen über den Bau der Fonte del Campo in Siena Theil nahm (welche später von Giacomo della Quercia vollendet wurde),[40] und dass ihm durch Rathsbeschluss der malerische Schmuck der Thore S. Martino, Viene und Nova übertragen ward.[41] — In seinem Testament vom August 1422 bestimmte er, dass sein Weib Simona (quondam Antonj de Monte de Janua) für ihre Lebensdauer die Nutzniessung von allem beweglichen und unbeweglichen Nachlass haben und dieser alsdann seinem Adoptivsohne Gregorio Cecchi aus Lucca zufallen sollte; denn eigene Kinder hatte er überhaupt nicht oder es überlebten ihn wenigstens keine; auch

die Stiftungsurkunde: „Questa tavola hanno fatta fare le donne di S. Petronella al tempo della badessa . . . di Suor Chostanzie di Pietro di Messer Tar . . . redi año Dñi MCCCCXIII.“ In den Aufsätzen sind Stephanus, Paulus und zwei unbekannte Heilige gemalt. Der Ton ist etwas flach, aber von lebendigem und heiterem Colorit. — Die Herausgeber Vasari's (Note zu II, 221) erwähnen noch ein Altarbild in der Sakristei von S. Antonio in Volterra (verschiedene Heilige) mit der Signatur „Tadeus Bartoli de Senis hoc opus pinxit 14 . .“, welches Datum Giacchi in seinem Guida di Volterra v. 1832 zu dem Jahre 1418 vervollständigt.

[36] Vas. II, 221, 222.

[37] ibid. II, 220.

[38] Die Fresken enthalten: links oben Maria, wie sie ihren nahenden Tod verkündet, darunter den Besuch der Apostel bei ihr und ihren Tod in deren Gegenwart; rechts von unten nach oben die Bestattung und Himmelfahrt; die Krönung füllt die dritte Wand.

[39] Drei gleichartige Gegenstände auf Tafelbildern — Tod und Himmelfahrt, letzteres zweimal wiederholt nach den Compositionen der Arena-Kapelle — findet man im Museo cristiano in Rom (III. Schrank N. XV—XVII), doch sind sie der Aufmerksamkeit kaum werth. — Die dem Meister zugeschriebene aus einem Aufsatzstück stammende Annunziata im Berliner Museum N. 1083 (H. h. 9¾, br. 5¼ Z.; der zugehörige Engel fehlt) ist zu schwach, um für Taddeo's Arbeit gelten zu dürfen; die Dreieinigkeit N. 1135 (Holz, Goldgrund, h. 3 F. 6½ Z., br. 1 F. 8¼ Z.) ist ein giotteskes Bild in der Manier des Niccolo Pietri Gerini. Andere Galleriebilder können als noch fremdartigere Produkte übergangen werden.

[40] Doc. Sen. II, 51, 52 u. 101.

[41] ibid. II, 109, 244.

seine Schwester Madonna Petra starb 1444 nach zwei Ehen kinderlos.[42] —

Unter Taddeo Bartoli's Schülern führt Vasari[43] einen Bartolommeo Bologhini auf; diesen hält man mit gutem Grunde für Bartolommeo di Messer Bulgarino, von dem jedoch nichts weiter als Nachrichten erhalten sind.

Diese besagen, dass er i. J. 1345 eine Holzverkleidung für die Halle der Neun in Siena malte, i. J. 1353 Illustrationen für die Biccherna und 1373 für die Kirche des Hospitals S. Maria della Scala ein Altarstück lieferte, welches signirt war: „Frater Bartholomeus dñi Bulgarini de Senis me pinxit tempore dñi Galgani Rectoris hospitalis sc̄e Marie A. Dñi MCCCLXXIII". — Er war verheirathet, hatte 1362 Sitz im Hohen Rath und starb 1378 als Mitglied der Brüderschaft vom Hospital zu Siena.[44]

Nicht dieser Bartolommeo, wie man annahm, sondern ein sienesischer Goldschmied Bartolommeo di Biagio[45] ist der Vater des Martino Bartolomei, der uns bereits als Mitarbeiter Spinello's in der Sala di Balia begegnete. Als Zeitgenosse Taddeo Bartoli's und als Künstler, dessen Leistungen sich noch verfolgen lassen, verdient er einen kurzen Bericht. Obwol sein Name 1389 in der sienesischen Malermatrikel steht,[46] machte er sich zuerst in Pisa bekannt, wenigstens in dem benachbarten Casciano:

Casciano b. Pisa.

Die ehemalige Johanniskirche daselbst,[47] vormals Eigenthum der Jerusalemiter, ist noch mit Malereien von seiner Hand bedeckt. Man sieht dort ganze Freskenreihen, von denen die erste lebensgrosse Heiligengestalten, eine Madonna mit Kind zwischen Katharina und Agatha, die zweite darüber Scenen aus dem Leben der Jungfrau (grösstentheils zerstört) und colossale allegorische Figuren der Tugenden in den Lünetten enthält. Ueber der Eingangsthüre innerhalb ist ein grosses Krucifix angebracht, unter welchem man noch die Worte liest: „. . . RIS · DE · CASCINA · ANNO · DOMINI · MCCCLXXXXVI"

[42] Doc. Sen. II, 107 u. 108.

[43] II, 31 im Leben Lorenzetti's.

[44] Doc. Sen. I, 49. Als mittelbare Urkunde von seiner Kunstleistung haben wir nur die Notiz Vasari's (I. Ausg.) aufzuweisen, dass dessen Porträt des Pietro Laurati (Lorenzetti) nach einer Zeichnung Bartolommeo's genommen war. Vas. II, 32 erwähnt auch ein Altarbild von ihm in der Silvesterkapelle zu S. Croce in Florenz.

[45] Doc. Sen. II, 31.

[46] ibid. I, 65.

[47] Jetzt Weinschenke.

„MARTINVS · BARTOLOMEI · DE · SENIS · PINSIT · TOTVM · OPVS · ISTIVS · ECCLESIE · SANTI · IOHANNIS · BAPTISTE“.[48]

Die Compositionen (wahrscheinlich also aus d. J. 1397) sind fast durchgehends Nachahmungen früherer oder gleichzeitiger Sienesen und geben in blöden, aber grell contrastirenden Farben die Manier Taddeo Bartoli's wieder.

Dass Martino ein Maler dritten Ranges war, geht u. a. schon aus seinem Verhältniss zu Giovanni di Piero von Neapel hervor, mit welchem er in S. Felice zu Pisa gemeinsame Werkstätte hielt, und dessen mit Martino zusammen ausgeführtes Altarstück für das Hospital S. Chiara in Pisa noch vorliegt:

Maria thront mit dem Kinde zwischen den beiden Johannes, Augustin und der Ortsheiligen; in den Aufsätzen die Dreieinigkeit mit Markus und Lukas.[49] Hosp. S. Chiara. Pisa.

Es scheint, als hätte Martino nicht viel mehr daran gethan, als Ornamentirung auf Bild und Rahmen. Die hochschlanken fehlerhaften Figuren sind von einem geringen Maler, der sich einigermassen an Taddeo Bartoli's Manier hält.

Die Bezahlung für dieses Bild schleppte sich hin und zog sich in den August 1404 hinaus, bis zu welcher Zeit Martino in Pisa blieb und inzwischen eine Madonna mit Kind umgeben von mehreren Heiligen in Halbfiguren für das Spedale de' Trovatelli malte.[50] Diess hat die Inschrift:

„HOC OPVS FIERI FECIT · ANTONIVS DE CASSIANO · MARTINVS DE SENIS PINXIT ANNO DOMINI MCCCCIII“.

In den Aufsätzen der segnende Heiland zwischen Katharina, Jakobus d. ältern, Agatha und einer vierten Heiligengestalt. Die Malerei ist im Charakter von dem Bilde für S. Chiara nicht verschieden.

Gleichzeitig mit dem Altarbild lieferte Martino (1404) für S. Chiara noch 30 Figuren, die ihm mit 15 Soldi das Stück bezahlt wurden.[51]

[48] Eingehende Beschreibung bei Bonaini, Mem. ined. 53 ff.

[49] Nach dem von beiden eingegangenen Kontrakt (v. 27. April 1402) sollte im oberen Theile rechts und links neben der Dreieinigkeit die Verkündigung angebracht und das Ganze binnen 8 Monaten für 90 Gfl. geliefert werden. Die Apostel, die man jetzt an der Stelle sieht, haben vielleicht zur Predella gehört, welche gleich den Figuren der Verkündigung verloren gegangen ist. S. darüber Bonaini 44 f. u. 146 ff.

[50] Jetzt ebenfalls im Hospit. S. Chiara. Das blaue Kleid Maria's ist neu, das rothe der Dorothea übermalt. Auch die Inschrift ist nachgemalt, aber zweifellos genau nach der ursprünglichen.

[51] Bonaini a. a. O. 48.

Akad. d. K. Pisa. — Andere Bilder von ihm in der Akad. zu Pisa sind ebensoviel Zeugnisse seines Fleisses wie seiner Mittelmässigkeit. Das eine hat die Verlobung der heil. Katharina zum Gegenstande und die Reiminschrift: „. . . CCCCIIII APRILE . FV . IL . MESE . PREGHIAMO . DIO . PER . CHI . FA . LE . SPESE“. Das zweite ohne Signatur stellt Maria mit dem Kinde dar, übereinstimmend im Charakter, jene in weinrothem Ton gehalten.[52]

Nach 1404 ging Martino aus Pisa hinweg; Giovanni di Piero, der dort zurückblieb, ist noch in einigen Arbeiten zu verfolgen.

S. Chiara. S. Domenico. Pisa. Ausser dem mit Martino gemeinschaftlich ausgeführten Altarbild in S. Chiara malte er eine Figur auf Zeug, vergoldete etliche Leuchter und übernahm während der Jahre 1403 und 4 allerlei dergleichen Dekorationsarbeiten für das Hospital. 1405 fertigte er sodann für das Dominikanerinnenkloster ein grosses Krucifix auf Zeug:[53] es ist ein unschöner Akt, Franciskus umfasst das Kreuz, Maria gleich der des Luca Thome in der Akad. zu Pisa auf der einen Seite, Johannes auf der andern, vorn der betende Stifter. Der Stil hat nicht so viel von Taddeo Bartoli wie bei Martino und ist sogar noch geringer. Die lange Inschrift am Fusse des Bildes schliesst:

„MCCCCV. — IOHANNES · PETRI · DE · NEAPOLI · PINSIT“.[54]

Den Martino finden wir in Siena wieder, wo er zunächst im Dom gut und andauernd beschäftigt wurde:

Dom. Siena. Neben der 1405 ausgeführten Dekoration der Cap. S. Crescenzio im Dom (wo Ambruogio Lorenzetti das Altarbild gemalt hatte) übertrug man ihm 1406 auch die Kapelle S. Savino daselbst für 28 Gfl. In demselben Jahre forderte und erhielt er 19 fl. für das Inferno in der Kapelle S. Niccolo, übernahm 1407 gegen ein Jahrgeld von 64 fl. die Ausschmückung von vier anderen Wänden im Dom und restaurirte die Madonna am Altar der Steinmetzen.

Am 18. Juni löste er seine Kontrakte für den sieneser Dom und verpflichtete sich zur Dekoration des Saales der Balia in Gemeinschaft mit Spinello; dieser jedoch liess ihn nicht daran und Martino musste sich mit der Decke begnügen, die er durch die üblichen Diagonalen abtheilte und mit allegorischen Halbfiguren der Tugen-

[52] Beide haben gelitten, das zweite auch durch zwei Sprünge im Holz.

[53] Jetzt im innern Chor der Kirche. Bonaini a. a. O. 47 u. 147.

[54] Voraus geht: „Factum . fuit . tempore . sororis . Clare . priorisse . istius . monasterii . a . d . 1405 . fieri . fecit . Stephanus . Lapi . domini . Lapi . Rogate . deum . pro . eo.“ Bonaini a. a. O. 49.

den in Ambruogio's Weise versah. Die Formen sind ziemlich ansprechend und haben ihr Theil Charakter und Bewegung, die Farbe ist klar und flach und eine entfernte Nachahmung des jüngern Lorenzetti. Obgleich nun diesen Arbeiten Martino's die Nähe der energischen lebensvollen Compositionen Spinello's sehr zum Nachtheil gereicht, so sind sie doch das Beste, was er hervorgebracht hat, und wenn man sich erinnert, dass diese Sachen 50 Jahre nach Ambruogio's Tod gemalt sind, so muss man sich über die Treue wundern, mit welcher hier Vortragsweise und Technik desselben festgehalten werden.[55] Martino arbeitete noch in verschiedenen Theilen des Palazzo pubblico, wo auch ein Bild in seiner frühern Manier (Magdalena zwischen Heiligen) noch vorhanden ist.[56]

Eine kleine Halbfigur der Jungfrau mit dem Kinde, welche andrerseits Martino's Anhänglichkeit an Taddeo Bartoli bekundet, befindet sich in Asciano[57] und trägt die Signatur: „MCCCCVIII · MARTINVS · BARTOLOMMEI · DE · SENIS · PINXIT", ist also ein Jahr nach den Deckengemälden vollendet.[58] Privatb. Asciano.

Bei Abschätzung der Gemälde Taddeo Bartoli's in der Kapelle des Stadthauses wurde Martino von Raths wegen als Sachverständiger benutzt; er bekleidete während der Jahre 1410 und 1428 verschiedene Aemter und starb etwa 1433.[59]

Aus dieser Zeit erwähnt Vasari[60] auch eines Alvaro di Piero von Portugal, der in Volterra und Pisa thätig gewesen ist, und Tafelbilder von ihm sind auch noch in diesen Städten zu finden.

[55] S. Doc. Sen. II, 30, 31 u. 34.

[56] Es hängt über der Thür in der Halle, die zur Sala di Balia führt.

[57] Im Besitz des Herrn Bonichi.

[58] In der Gall. zu Siena gehören ihm folgende Bilder an: N. 126 (ohne Namen verzeichnet) Madonna mit Kind zwischen Johannes d. Evang., Laurentius, Ansanus und Augustin (Holz, h. 1,54, br. 2,48 M.); die Figuren ebenso gestreckt und geziert wie auf dem oben erwähnten, aber die flachen rosigen Töne lichter und mehr zu den Bildern in der Sala di Balia stimmend. N. 121 u. 122 (Holz, h. 2,88, br. 2,33) Madonna mit Kind zwischen Stephanus, Johannes d. Evang., Dorothea und Hieronymus, zwei Engel zu Füssen, 5 Passionsscenen in der Predelle; hart gefärbt und mit schmalen schwächlichen Figuren. N. 123 (Holz, h. 1,63, br. 1,05 M.) u. N. 124 (Holz, h. 0,70, br. 1,02) die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Jakobus, Philippus, Paulus, Johannes Bapt. u. Evang. und Peter.

[59] Doc. Sen. II, 31—34.

[60] II, 223.

Fossabanda b. Pisa. In der Kirche zu Fossabanda vor Porta Piagge bei Pisa ein Bild der Jungfrau mit dem Kinde,[61] Reminiscenz aus sienesischer Schule, mit musicirenden Engeln am Boden vor ihr; je 3 andere zu beiden Seiten bieten dem Knaben eine Lilie und einen Vogel. Der Eindruck der grossen Aehnlichkeit mit Arbeiten Martino's und Giovanni Pieri's von Neapel macht glauben, dass alle drei Genossen waren. Am Thron die Inschrift: „ALVARO · PIREZ · DEVORA · PINTOR."

Volterra. Ein zweites von derselben Hand (ursprünglich für die Sakristei von S. Agostino gemalt) ist jetzt im Dom zu Volterra: Maria mit dem Kinde thronend zwischen Johannes d. Täufer und Nikolaus, Christoph und Erzengel Michael; 2 Büsten in Medaillons an den Aufsätzen, in der Predelle 6 gemalte Reliefs und die verstümmelte Signatur: „A S . . PERES PINXIT". Diess Stück ist nicht so unerfreulich wie das vorige.[62] —

Am Schluss der hier betrachteten Periode sanesischer Künstler und Manieristen muss noch ein Wort über Taddeo's Adoptivsohn Gregorio (oder Ghirighoro) Cecchi von Lucca gesagt werden, der nach 1389 in die Malerrolle zu Siena aufgenommen war.

Sakr. d. Doms. Siena. Von ihm kennen wir ein Bild in der Sakristei des Doms: die sitzende Maria dem Kinde die Brust reichend und dabei von Seraphim in der Luft getragen und von seitwärts vertheilten Engeln mit Musik begrüsst. Das Stück ist anscheinend Mitteltafel eines Altarbildes und hat die Inschrift:

[61] Maria's Kleid ist beschädigt, die Farbe im Ganzen durch Alter und andere Einflüsse rauh und hart geworden.

[62] Eine andere Madonna mit Kind und Engeln zwischen Jakobus dem ältern, Nikolaus von Bari, Christoph und Antonius Abbas in der Sakristei von S. Agostino (Volterra) mit dem Datum „MCCCCVIII" ähnelt den Fresken des Cienni di Francesco di Sir Cienni (s. Cap. III, 54) mehr als den Bildern des Alvaro Perez. — In S. Martino in Chinseca zu Pisa befinden sich mehrere Stücke (4 Heilige, darunter Christoph und ein Bischof in Einem Rahmen, und 2 Apostel mit Messer und Kreuz), welche an die sienesische Manier der Schule Taddeo Bartoli's erinnern. Die ebendort befindlichen, gleichfalls sienesischen Fresken entziehen sich durch ihre schlechte Erhaltung näherem Urtheile; doch sieht man hier ausserdem ein Bild, welches Bonaini (Not. ined. 96) dem Andreoccio di Bartolommeo zuschreibt; dieser aber war (s. Milanesi, Doc. Sen. I, 371) nur Schreiner und fertigte als solcher in d. J. 1388—90 die Stellagen, auf welchen die jetzt in Einem Rahmen vereinigten Bilder untergebracht waren. In seiner jetzigen Beschaffenheit enthält das Bild ein Kreuz, worüber eine kleine Heilandsbüste angebracht ist; im Mittelpunkt des Kreuzes Maria, Petrus am linken, Joh. d. Täufer am rechten Querarm, und am Schafte Jakobus, Joh. d. Evang. und Petrus, sämmtlich in Medaillons. Der Charakter ist der des Urhebers der oben erwähnten 4 Figuren. „Magister Andreoccius Bartolomei de Senis" aber, mit dessen Namen (und den Jahrzahlen 1389 u. 1390) die lange Inschrift schliesst, war nur der Holzarbeiter.

„GREGORIVS · DE · SENIS · PINXIT · HOC · ANNO · DOMINI · MCCCCXXIII“.
Kein Bild trägt so deutlich den Schuleinfluss Taddeo's an sich, wie dieses. Es bestätigt, dass Gregorio, von Haus aus Lucchese, Stadtverwandter in Siena wurde. Die reichkostümirten Engel sind völlig in Taddeo's Weise behandelt, ihre Geberden sind anmuthig, die Zierathe ganz vortrefflich, die Farbe jedoch ein wenig hart, die Faltenmotive schwach und schwülstig, wenn auch von kräftigem Ton. — Derselben Hand darf man auch die beiden mit ganz gleicher Sorgfalt und Gefälligkeit behandelten Halbfiguren an dem nämlichen Orte zuweisen (einen Bischof und einen jugendlichen Heiligen mit Banner, überhöht von 2 Seraphim in Aufsätzen). — Grosse Verwandtschaft besteht ferner zwischen diesen Tafeln und dem Altargemälde im Kloster dell' Osservanza vor Porta Ovile (Siena) mit dem Datum 1413.[63] Hier mag Gregorio seinem Meister zur Hand gegangen sein. Ausserdem wissen wir von Gregorio nur noch, dass er 1384 Bücher für die Biccherna illustrirte.[64] — Siena.

Beim Ueberblick über die frühesten Kunstregungen Pisa's war bemerkt worden, dass die Stadt seit den Tagen ihres Giunta der Malerei nur geringe Talente zubrachte.[65] Was im Laufe des 14. Jahrhunderts in ihren Mauern entstand, war entweder florentinischen oder sanesischen Ursprungs, aber der Einfluss Siena's bekam das Uebergewicht und zwar vornehmlich durch Taddeo Bartoli. Selbst ein Maler wie Martino di Bartolommeo wird, als er sich am Ausgang des Trecento dort niederliess, ausser den Vanni und Gera keine Nebenbuhler vorgefunden haben, und diesen hielt er völlig die Wage. Die Vanni waren in Pisa ebenso zahlreich wie in Siena; beide Familien werden auch wol verwandt gewesen sein. Wir erinnern an Vanni von Siena, der i. J. 1300 in Pisa arbeitete und vermuthlich der Vater des Andrea war,[66] und an Betto Vanni, welcher 1344 starb. Jetzt gesellt sich diesen noch Turino Vanni, aus Rigoli einer Dorfschaft vor den Thoren Pisa's gebürtig, dessen Arbeiten in guter Zahl in seiner engeren

[63] S. unter Taddeo Bartoli. Ein Beispiel solcher Gemeinschaft des Vaters und Adoptivsohnes war ein Bild, welches vor Zeiten am Altar der Marescotti in S. Agostino zu Siena hing und die Inschrift führte: „TADDEVS . ET . GREGORIVS . DE . SENIS . PINXERVNT . MCCCCXX.“ s. Milanesi, Doc. Sen. 47.

[64] Ibid.

[65] Vgl. B. I, Cap. V.

[66] Nach Bonaini's sehr scheinbarer Annahme. S. darüber und über das Folgende Mem. ined. 89 u. 94.

Heimath wie in Süditalien verbreitet waren und über den wir noch heute mittelbare und unmittelbare Zeugnisse besitzen.

1390 malte er die Lilie von Florenz für das Banner des Thurms am pisaner Dom, 1392 colorirte er eine Madonna aus Marmor in der Nische über dem Thor des Campanile, 1393 führte er das Altarbild für S. Cristina aus und 1395 färbte und vergoldete er das Tabernakel mit der Statue Joh. d. Täufers an der Domfaçade.[67]

S. Paolo a. R. d'A Pisa. Ein Produkt seines Pinsels hat Namen und Datum 1398; es befindet sich in S. Paolo a Ripa d'Arno zu Pisa und enthält die thronende Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heil. Rainer und Torpes Martyr, welche beide Fahnen tragen; rechts und links vom Throne vier in Paaren angeordnete knieende Figuren in Anbetung. Am Schemel liest man:

„TVRINVS . VANNIS . DE . RIGVLI . DEPINXIT . A . D. MCCCLXXXXVIII“.[68]

Die Nachahmung Taddeo Bartoli's ist hier sofort auffällig und bringt in Erinnerung, dass dieser ein Jahr zuvor in Pisa gewesen war. Turino hält sich nicht nur in Typus und Formgebung, sondern auch in der Draperie an den sienesischen Meister; nur macht er alle Züge kleiner, schneidet seine Linien schärfer und mit trocken mechanischer Genauigkeit in den Gipsgrund. Proportionirt sind die Figuren gut, die Heiligenscheine in Relief, die flachen Farben röthlich. — Trotz seinem an sich geringen Werthe steht dieses Exemplar Louvre. Paris. jedoch über einem andern im Louvre: dieses stellt die Madonna mit dem Kinde in Umgebung singender und musicirender Engel dar und hat die Inschrift:

„TVRINVS · VANNIS · DE · PISA · ME · PINXIT“.[69]

S Martino. Palermo. Sehr stark tritt seine Abhängigkeit von Taddeo Bartoli ferner an dem kleinen Altarbilde, jetzt im Benediktinerkloster S. Martino bei Palermo hervor: Maria mit dem Kinde von Engeln behütet, welche einen Teppich halten; links die beiden Johannes und Antonius Abbas, darüber Michael und Rafael, rechts Maria Magdalena, Katharina, Oliva, Ursula und zwei andere Heilige mit Gabriel und noch zwei Figuren oberhalb. Die Signatur ist:

„TVRINVS · VANNIS · DE · PISIS · PINXIT · A . D“

Die Köpfe, besonders bei den Engeln, mit ihren scharfen Profilen und kleinen Augen sind durchweg wesentlich sienesisch und bestätigen,

[67] Dokumente bei Bonaini 83 (wo der Maler „Magister Turinus pictor condam Vannis de Reguli Civis Pisanus“ heisst) und p. 143, vgl. auch Ciampi, Notizie 118.

[68] Ehemals in S. Casciano. Morrona (Pisa ill. II, 432) schreibt irrthümlich MCCCXCVII. Von zwei andern Bildern, in S. Anna und in der Kirche der ehemaligen Silvestrinerinnen, gibt er die Jahreszahlen 1343 u. 1340, wahrscheinlich in gleicher Weise unrichtig.

[69] Louvre N. 436. Holz, h. 1,30. br. 0,71 M.

dass Turino, obwol der beste pisanische Maler seiner Zeit, es doch nicht höher brachte als zu einem geringen Nachahmer des Bartoli.[70] —

Ein anderer pisaner Maler gleichen Schlags, Jacopo di Michele, unter den Zeitgenossen Gera genannt, wird als Gehilfe Turino's bei Ausschmückung des Tabernakels an der Façade des Doms genannt, in dessen Innerem er 1390 30 Figuren an der Kuppel malte.[71] Ein paar Werke sind nachzuweisen:

Das Bild von ihm in der Akad. zu Pisa ist eine der gewöhnlichen Madonnen mit Heiligen, sehr beschädigt und tief unter Turino, sign.: „IACOBVS · DCVS (dictus) · GERA · ME · PINXIT". — Besser, wenn auch von sehr schlechter Durchführung, ist ein zweites in der Kirche der Annunziata bei Porta S. Giorgio in Palermo: die „Conception" in der üblichen Fassung zwischen der heil. Gertrud und Jakobus d. Aelt., bez.: „IACOBVS · DE · MIGELE · DIPINTORE · DI"[72] Es fällt auf, dass die meisten Bilder aus dem Ende des 14. Jahrh. in Sicilien schwache pisanische Schularbeiten sind. Akad. Pisa. Palermo.

Eine geringfügige Leistung aus derselben Zeit ist die Reihe Heiliger mit der Darstellung der Verkündigung oberhalb (Akad. zu Pisa) mit der Inschrift: „GETTVS · IACOBI · DE · PISIS · ME · PINXIT · MCCCLXXXXI."

Cecco di Pietro wurde bereits als erster Restaurator der sogen. Orcagna-Fresken (1379) im Campo Santo genannt;[73] aber seine Spur lässt sich noch weiter zurück verfolgen. 1370 malte

[70] Die Kirche zu Agnano bei Pisa besitzt ein mehrgliederiges Altarbild (Mad. mit Kind zwischen Hieronymus, Nikolaus, Benedikt und Margareta, in einer zweiten Reihe die Verkündigung umgeben von den Evangelisten und anderen Heiligen, im Mittelaufsatz d. segnende Heiland) ganz im Charakter und Colorit des obigen und wahrscheinlich von Turino's Hand. Es gehört jedenfalls der pisaner Schule des ausgehenden Trecento an. — Etwas andern Einfluss, aber ebenfalls sienesischen, zeigen 4 Halbfiguren Heiliger (Joh. d. Täufer, eine weibl. Heilige mit einem Kranz von Rosen, Petrus und Paulus) in der Akad. zu Pisa, wo Kleinarbeit, Profilschnitt und Farbenflachheit wieder beisammen sind.

[71] Er bekam 1 Lib. für das Stück. S. Bonaini 95 f. u. Ciampi 151.

[72] Bonaini, 95, verzeichnet noch ein anderes Bild des Gera im Kloster S. Matteo zu Pisa; Morrona a. a. O. II, 434 gibt die Signatur davon: „Jacopo di Niccola dipintore ditto Gera di Pisa mi dipinse" („Niccola" ist wol Irrthum). — Morrona (II, 435) nennt ferner noch einen Nero Nelli, von welchem sich ein Bild mit der Signatur „Nerus Nelli de Pisis me pinxit anno MCCCIC" in der Chiesa Prioría di Tripalle (später in S. Giov. di Val d'Isola) befunden haben soll.

[73] Vgl. Cap. I, S. 25 u. Bonaini 103, 4, Roncioni, Ist. Pis. (Arch. stor. I, VI, 390).

er im Campo Santo[74] gemeinschaftlich mit einem Berto,[75] Nerruccio di Federigo, Puccio di Landuccio, Nicolao di Puccio und Jacopo del quondam Francesco aus Rom. Er war 1380 Anziano del Popolo[76] und malte eine Geburt Maria's für S. Pietro in Vinculis zu Pisa.[77] Vorhanden sind noch Altarstücke von ihm aus den Jahren 1370 und 80.

Privatbesitz. Pisa. Von zwei in der Sammlung des Herrn Remedio Fezzi zeigt das eine die Jungfrau mit dem auf ihrem Knie stehenden Kinde; Maria ist eine gestreckte Gestalt mit gezierter Haltung, der Knabe Reminiscenz aus sienesischer Schule; Luca Thome scheint Vorbild gewesen zu sein. Die Signatur ist: „CECCVS · PETRI · DE · PISIS · ME · PINXIT · A · D · MCCCLXX".

Das zweite, ebenfalls eine Madonna mit dem sitzenden Kinde, ist bezeichnet: „CECCHVS · PETRI · DE · PISIS · ME · PINXIT · A · D · M.CCC.L.XXX".[78]

Akad. Pisa. Zugeschrieben wird ihm noch in der Akad. zu Pisa eine Kreuzigung mit Maria, Johannes und Heiligen in den Seitentheilen (links Katharina, Barbara, Agatha und Ursula, rechts Maria, Agnes u. a.; inmitten des Sockels die Kreuzabnahme mit Heiligen zur Seite). —

Ein fernerer Kunst- und Zeitgenosse Namens Giovanni del Gese, der 1372 als Anziano von Pisa bekannt wird,[79] mag das früher in der Gall. Rinuccini in Florenz befindliche Altarbild mit der Inschrift: „IOHANNES DE PISIS PINXIT" gemalt haben, welches die Jungfrau mit dem Kind in Lebensgrösse zwischen Agatha, Stephan, Franz und Katharina (mit der Kreuzigung zwischen der Verkündigungsfigur in den Aufsätzen und 6 Heiligen auf den Pilastern) darstellt. Auch diess ist Arbeit eines untergeordneten Nachahmers des Bartoli.

Die Pisaner folgten damals ganz unselbständig den sienesischen Vorbildern mehr als den florentinischen. Pisa's ganzer Stolz in künstlerischer Beziehung beruht also auf ihren Plastikern Niccola und Giovanni.

[74] Nach Ciampi 96 u. 117.

[75] Gehilfen Francesco's da Volterra.

[76] Bonaini 103. Not.

[77] Ciampi, 96, gibt die Inschrift: „Ceccus Petri de Pisis me pinxit A. D. 1386."

[78] Das Bild mit versificirter Inschrift, welches Morrona III, 413 in der Klosterkirche zu Nicosia bei Calvi erwähnt, ist offenbar eins von denen in Herrn Fezzi's Besitz, wovon ein Theil dem Herrn de la Tour du Pin in Pisa gehört.

[79] Bonaini 94.

SECHSZEHNTES CAPITEL.

Die umbrische Schule und die Maler von Gubbio, Fabriano und den Marken.

Unverkennbar haben sich die Umbrier an sienesischen Mustern gebildet; die örtliche Nähe Gubbio's und Fabriano's erklärt diese Beziehung schon, die Gemüthsanlage des Volks, welche mehr von der Munterkeit der Sienesen als vom florentinischen Ernst hatte, macht sie umso natürlicher. Und die Umbrier waren so glückliche Nachahmer, dass man Mühe haben würde, den Nachwuchs vom Hauptstamm zu unterscheiden, bliebe den Malern von Gubbio und Fabriano nicht doch ein gewisser Zug von Originalität. Geringer an Talent als die Künstler in Siena zeigen sie von Anfang an den Hang zur Steigerung des Anmuthigen und Zarten, wie es schon das Element ihrer Altmeister gewesen war. Nettigkeit ist ihre vorwiegende Eigenschaft, holde Heiterkeit bildet den Reiz ihrer Schöpfungen, die zugleich die Durchführung und die körperlose Pracht von Miniaturen zeigen. Als Dante in seinen herrlichen Versen den Maler Oderisio der Vergessenheit entzog, bezeichnete er den Charakter der umbrischen Kunstweise höchst treffend, indem er von ihren lächelnden Gebilden sprach:

„O, dissi lui, non sei tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte
Che alluminare chiamata è in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onor è tutto or suo, e mio in parte

Ben non sare' io stato sì cortese
Mentre ch'io vissi, per lo gran disio
Dell' eccellenza, ove mio cor intese
Di tal superbia qui si paga il fio".[1]

Oderisio und Franco Bolognese waren Gründer der Miniatorenschule, aus welcher die umbrischen Maler hervorgingen. Ihr Colorit, klar, leicht und heiter, zog durch Fülle sanften Tones an, und die Behandlung hatte die Sauberkeit, die man beim Illuminator sucht, geschmackvoll und erfindungsreich angebrachtes Zierwerk und Genauigkeit der Einzeltheile schlossen eine gewisse Wohlgefälligkeit und Breite der Gewänder nicht aus, aber ihr Vorzug war auch ihr Fehler, durchweg überwog Grazie die Kraft, und Zartheit die Würde. Als diese Neigung mit der Zeit wuchs, nahmen Sorgfalt und Kleinlichkeit überhand und so geben denn ihre Wandgemälde den Eindruck riesenhafter Miniaturen.

Die Kunstübung selbst war auch in Umbrien uralt, aber ein bestimmter Malername lässt sich in Gubbio vor Oderisio, dem hochmüthigen Zeitgenossen Dante's und Giotto's, nicht nachweisen, und über die Zeit seines Wirkens geben nur abgerissene Berichte Aufschluss, von denen Oretti[2] und Zani[3] den folgenden aus dem Archiv Hercolani in Bologna gerettet haben:

„1268. 3. Ex Septembris. D. Gratiolus qu. D. Zagniboni de Mantua venit et dixit promissē frēs dño Conarixio scriptori Magistro Hoderico miniatore."

Diese Stelle allein rechtfertigt den Benvenuto da Imola, wenn er den Oderisio als „den grossen Miniator in der Stadt Bologna"[4] bezeichnet. Das Archiv Armanni in der Speriliana zu Gubbio[5] gewährt dazu nur den lakonischen Beitrag:

1264. M. Oderigus Bonaiunctē.
1265. Oderigus Bonaiuntae.

Aus diesen Dokumenten also geht nichts weiter hervor, als dass Oderisio i. J. 1264 in Gubbio, 1268 in Bologna war; 1295

[1] Purgatorio XI v. 79 ff. edt. C. Witte.

[2] Documenti per la storia dell' arte. Die Hercolani'schen Urkunden sind für Italien verloren; sie wurden in unserem Jahrh. verkauft.

[3] Zani, enciclopedia methodica, vol. X, P. I, p. 286.

[4] „Magnus miniator in civitate Bononiae." Benv. da Imola b. Muratori.

[5] Vol. E. 15 p. 265.

ist er in Rom gewesen und dort etwa i. J. 1299 gestorben.[6] Was seine Beziehung zu Dante betrifft, so bestätigt Ugo Foscolo in seinem Commentar die Angabe Benvenuto's da Imola, dass der Dichter 1261 in Bologna studirt habe, wogegen Balbo[7] den dortigen Aufenthalt desselben nicht vor 1285 ansetzen will und die Bekanntschaft mit Oderisio in die Zeit zwischen 1285 und 87 verlegt. Vasari aber macht glauben, die beiden Männer hätten in Rom miteinander verkehrt.[8] Für gewiss darf man nur nehmen, dass sie sich überhaupt gesehen haben, sonst würde Dante den Maler im Purgatorio nicht wiedererkennen können. — Beglaubigte Arbeiten des Gubbianers haben wir nicht; von Wichtigkeit sind aber zwei Missalien im Archivio de' canonici di S. Pietro in Rom.[9]

Das erste, gen. dell' Annunziata, bietet eine Verkündigung nebst Scenen aus dem Leben der Jungfrau; dann den heil. Cölestin in der Kutte, wie er Bonifaz VIII. das Evangelium reicht, und einen Cardinal-Diakon auf fol. 23. Da Cölestin zwischen 1292 und 94 Papst war, so wäre die Entstehungszeit dieser Miniatur ganz sicher, vorausgesetzt freilich, dass die Bezeichnung der Figuren richtig ist. — Das zweite, die Messe „di S. Georgio", ist mit Darstellungen aus der Legende dieses Heiligen geschmückt, welcher Schutzpatron des Cardinals Stefaneschi war. Sein Porträt soll denn auch die Gestalt des vor Georg knieenden Cardinaldiakons sein. Miniaturen. S. Peter. Rom.

Aus der angeblichen Gegenwart Stefaneschi's auf diesen Bildern, der, wie wir wissen, Giotto's Gönner war, auf die Hand des florentinischen Meisters schliessen zu wollen, würde gegen den offenkundigen Thatbestand verstossen. Die Bildchen haben nämlich keinen Zug von florentinischer Compositionsweise, sondern das heitere durchsichtige Colorit, die eigenthümliche Farbenzusammenstellung, reiche Ornamentik und feine Durchbildung der Umbrier, und wenn kein schlagender Beweis da ist, so steht doch auch nichts im Wege, sie für Oderisio's Arbeit anzusehen.

[6] Vgl. darüber die scharfsinnige Darlegung Baldinucci's (IV, 176 ff.), welche wahrscheinlich macht, dass Oderisio vor dem Ende des Jahrh. starb.

[7] Vita di Dante.

[8] Vas. I, 321.

[9] Sie sind unter der Schraubnummer 129c in dem Buche enthalten, welches als „S. Gregoris M. Istoria" bezeichnet wird.

Der erste Maler von Gubbio nach ihm ist Guido Palmerucci, dessen Name sich in dem Ghibelinenregister seiner Vaterstadt v. J. 1315 findet. Er hat dort vor 1337 in der Kirche S. Maria de' Laici und i. J. 1342 in der Stadthalle gearbeitet.[10] Geboren war Guido 1280 im Quartier S. Pietro zu Gubbio und starb ungefähr 1345.[11] Bruchstücke sind an den bezeichneten Stellen noch erhalten:

S. M. d. Laici. Gubbio.

An einer der Aussenwände von S. Maria de' Laici ein lebensgrosser heil. Antonius im gewöhnlichen dunkeln Habit mit Kapuze und mit Stab und Glocke;[12] es ist eine ehrwürdige Erscheinung mit langem Bart, gibt den Segen und hat einen Anflug von Strenge in dem langen Gesicht, müde Ruhe in der Haltung; lichtgelbe Fleischtöne von flüssiger Wasserfarbe und miniaturmässige Flachheit sind dem Bilde eigen. — Von demselben Maler scheint ein zweites Ueberbleibsel, ein Mönchskopf im gleichen Stil innerhalb eines Schrankes in der Sakristei daselbst herzurühren.

Vielleicht haben wir hier den Guido Palmerucci vor uns, von dessen i. J. 1432 übernommenen Arbeiten für den Palazzo del Commune nur die Berichte existiren.[13] An jenen erhaltenen Spuren aber sind die bleibenden Charakterzüge der Schule, Freundlichkeit und Sanftmuth, bereits kenntlich, die ebenso stilisirt auch noch auf anderen Freskostücken in dem zerstörten Spedaletto zu Gubbio vorkommen.

Spedaletto. Gubbio.

So u. a. in einem zweiten bärtigen Antonius in schwarz und weissem Mönchskleid, diesmal aber mit einer Krone und einem Kreuz in Händen, der völlig denselben Ausdruck hat wie sein eben erwähntes Wiederspiel, einer flach colorirten kraftlos bewegten Gestalt mit zart fliessenden Gewandlinien und nicht ohne religiöses Gefühl.

[10] Wir verdanken die beiden ersten Notizen der gütigen Mittheilung des Herrn Buonfatti in Gubbio, welcher aus einer Handschrift des dortigen Archivio delle Orfane (sign. A. Jahr 1300—1337) schöpfte. Die dritte Angabe beruht auf Gualandi, Memor. orig. ital. Bologna 1840—45. Ser. IV, p. 31 f.

[11] Nach archivalischen Forschungen des Kanonikus Rossi zu Cagli.

[12] Die untere Hälfte der Figur ist zerstört und die Farbe der übrigen Theile ziemlich verwischt.

[13] Der Kontrakt lautet auf eine Verkündigung in der oberen Halle des Stadthauses und auf Wappen der Commune an verschiedenen Stellen des Gebäudes. S. die von L. Buonfatti herrührenden Urkunden bei Gualandi Ser. IV, 31, 32.

Aber das bedeutendste malerische Erzeugniss der Schule von Gubbio aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. ist das Fresko in der oberen Kapelle des Palazzo del Commune:

Hier sitzt die colossale Gestalt Maria's auf einem hochlehnigen Stuhle und hält das Kind einem in ehrwürdiger Umgebung knieenden und von Schutzheiligen geleiteten Gonfaloniere zur Anbetung dar. Der dicke Knabe liegt auf den Mantelfalten der Mutter, genauer auf dem weissen Pelzfutter, ist in geblümte grüne Tunika gekleidet und blickt nach dem Anbetenden, der sich ihm in etwas gezierter Bewegung zuwendet. Mutter und Kind bilden eine zärtliche Gruppe und in der Bewegung ihres Kopfes, der nach dem Sohne gerichtet ist, liegt Verwandtschaft mit sienesischen Madonnen; indess ihr Gepräge ist eigenartig: die Lippen schwellend, der Kopfbau regelmässig, etwa wie bei Lorenzetti, nur mit schwererer Stirn, und die Gestalt schlank. Ihre Statur ragt über die zu Füssen angebrachten Figuren hervor. Der Stifter ist ein Mann von etwa 40 Jahren mit Stoppelbart, rothen Strümpfen und Aermeln und mit grünem Mantel, der mit betenden Händen aufschaut. Der Schutzheilige von jugendweichen Zügen mit spitz zulaufendem schwarzen Knebelbart bückt sich und drückt ihm auf die Schultern. Eine strenge Heiligengestalt in Silberhaar und Bart zu seiner Rechten, ein Mann mit Mitra und Nimbus — vielleicht Ubaldo, der Schutzpatron von Gubbio — und ein vierter[14] vervollständigen das Bild. Pal. del Com. Gubbio.

Auf den ersten Blick glaubt man fast vor einem Bilde Simone's oder der Lorenzetti zu stehen, allmählich jedoch treten Eigenthümlichkeiten hervor, die besonders in den heiter hellen und harmonisch gestimmten, aber saftlosen Tönen bei einem Zug zum Graziösen und in einer gewissen miniaturhaften Trockenheit in Verbindung mit schwanken Staturen und milden Gesichtszügen bestehen, welche wieder mehr durch Empfindung und Innerlichkeit als durch vollendete Form ausgezeichnet sind. Den Köpfen fehlt es nicht an Individualität und Würde, und die Verhältnisse zeigen nicht gerade auffällige Verstösse, auch eine ziemliche Freiheit der Zeichnung ist bemerklich, nur reicht die Genauigkeit nicht bis in die Hände, die im 14. Jahrh. überhaupt meist vernachlässigt werden.[15]

[14] Diese Figur nur theilweis sichtbar.

[15] Die Fleischtöne haben bleiches warmes Gelb mit Hellgrün schattirt und in der Uebermalung, die das Ganze zusammenhält, lasirt. Das sehr geringe Farbenrelief zusammen mit den übrigen Eigenschaften bewirkt auch hier den Eindruck einer vergrösserten Miniatur.

Ebenfalls in Gubbio und zwar in S. Maria Nuova[16] sieht man noch einmal den Antonius, die bevorzugte Heiligenfigur des Ortes, der nach Gesicht und Formgebung einen Fortschritt über die beiden vorerwähnten hinaus bezeichnet und in Technik und Vortrag zu dem Fresko der Stadthauskapelle stimmt. Kein Trecentogemälde trägt den Typus des 15. Jahrh. in so hohem Grade an sich, wie dieser Antonius, welcher der offenbare Ahnherr der herrlichen Heiligengestalten des classischen Meisters der Schule im Cambio zu Perugia ist. Als Zeugniss des bestimmenden Einflusses der gubbianischen Kunst auf die Schule von Perugia hat dieses jüngst erst bekannt gewordene Freskenbruchstück entschiedenen kunstgeschichtlichen Werth.[17] Jene Kirche ist überhaupt ein Museum der lokalen Kunstthätigkeit aus verschiedenen Perioden. Eins der dortigen Bilder wurde dadurch vor dem Schicksal der Uebertünchung gerettet, dass der obere Theil eines in das Wandgemälde Ottaviano Nelli's hineingebauten Altars es zudeckt. Dasselbe bezeichnet wieder eine höhere Stufe als der benachbarte Antonius; die lebensgrossen Figuren sehen aus, als wären sie von Lorenzetti; etliche wenigstens sind des Ambruogio nicht unwürdig.

S. M. Nuova. Gubbio.

Diess ist besonders von einer Madonna zu sagen, die das Kind mit beiden Armen an die Brust hält und dabei mit sanft geneigtem Haupt überaus zärtlich nach dem Beschauer blickt.[18] Im Typus entspricht sie der Maria in der Stadthalle, mit der sie die weite Stirn gemein hat, während die langen engen Augenlider einen neuen Zug bieten, der ihr verzückte Empfindung gibt; dazu kommt ein kleiner Mund und feines gespaltenes Kinn. Das Kind hat eckigen Schädel, grosse runde Augen und derbes Fleisch und ein Kleid von wechselnden Farben.[19] Dicht dabei steht Johannes d. Täufer, welcher nach Maria weist, wie gewöhnlich mit hoher Stirn, langem Doppelbart und flatternden Locken, aber von mildem Ausdruck; die Gestalt ist gut proportio-

Bei dem greisen Heiligen wie bei Maria ist Kopf und Stirn gut ausgebildet, aber der Ausdruck hat dabei die Weichheit Simone's.

[16] Links vom Eingange, kürzlich erst aufgedeckt.

[17] Nur ein Stück der Figur ist gerettet, die Farbe schadhaft, doch sind Licht und Schatten breit behandelt und gut modellirt, durchweg in der weichen Farbenskala der lokalen Malerei.

[18] Sie trägt Schleier und grünen Mantel über grüner Tunika.

[19] Grün mit rothen Schatten und weissen Lichtern. Es ist wie alle bisher aufgeführten in Tempera, nicht a fresco auf die Wand gemalt.

nirt, auch die Hände sauber gezeichnet, nur mit dünnen langen Fingern; er hält Kreuz und Gewand, die kameelhaarene Kutte von rothem Mantel bedeckt.[20] — Ein zweites dieser Stücke ist eine jugendliche Heilige, die auf dem linken Arme ein Kind trägt und mit der Rechten die Falten ihres Mantels zusammenhält; der Kopf, ansprechend geformt und mit schöner Draperie bedeckt, gehört zu den zartesten Typen der Schule; über ausgeputzte rothe Tunika fällt grüner Mantel mit Kragen, der den Hals bloss lässt.[21] Das Kind ist auch hier feist, hat vortretende Augen, aufgeworfene Lippen, Doppelkinn, hohe Braue und Stirn, dazu spitzen Kopf und fast gar keinen Hals, ein Typus, der die gubbianer Schule von der sienesischen unterscheidet. Die Gruppe als solche aber ist ansprechend und empfindungsvoll.

Alle diese Bilder in Gubbio von dem Antonius in S. M. de' Laici aufwärts sind in gleicher Art gemalt und haben denselben Charakter, indess ein gewisser Fortschritt des Vortrags ist wol kenntlich. Es fragt sich nur, ob diese aus Einer Schule herrührenden und überdiess gleichzeitigen Arbeiten auch von Einem Maler sind? Man darf antworten, dass sie mit Ausnahme einer Madonna mit Kind, welche mehr an die Weise des Alegretto Nuzi von Fabriano erinnert, allerdings einen und denselben Urheber haben, und dieser wird Guido Palmerucci sein, dem überdiess auch noch ein Bild in S. Lucia zu Gubbio zuzuweisen ist.[22] — Neuere Forscher halten auch den i. J. 1842 in S. Francesco zu Cagli bei Gubbio entdeckten Freskencyklus zum Leben des heiligen Antonius für Guido's Arbeit. Am unteren Ende des einen der Bilder soll sich sogar eine Inschrift mit Namen und Zeitangabe befunden haben, laut welcher das Werk bis 1303 zurückfiel.[23] Leider ist gerade dieses wichtige Stück verloren gegangen, als das Bild von der Wand losgesägt wurde. Der Berichterstatter hat jedoch seine Angabe dadurch gestützt, dass er nachwies, die

[20] Der untere Theil der Figur ist verlöscht. Die von der Miniaturtechnik entlehnte Farbengebung charakterisirt sich besonders in den durchsichtigen rosigen Fleischtönen, die ziemlich flach lichtgrau schattirt sind. Die Zeichnung ist auch hier genau und bestimmt.

[21] Auch diese Gestalt ist der Sienesen nicht unwürdig; sie ist mit schwungvollen Linien gezeichnet und wohlgefällig drapirt. Unverkennbar haben wir hier ein Vorbild, nach welchem Gentile da Fabriano gelernt hat und das allein hinreichen würde, seine Eigenthümlichkeit zu erklären.

[22] Eine Maria mit dem Kinde auf einem Altar rechts vom Eingang in die Kirche.

[23] Nach Angabe des jetzt verstorbenen Herrn Michele Boni.

Malereien in S. Francesco seien in Erfüllung einer Testamentsklausel des Guido di Viva Luzzi zu Cagli ausgeführt. Neue archivalische Nachforschungen am Orte stellen den Thatbestand in der Weise sicher, dass der Eindruck jüngeren Alters, den die Bilder hervorrufen, durchaus recht behält; sie stammen nämlich aus dem Ende des 14. Jahrh. 1355 war Guido di Viva Luzzi ein geachteter „dottore" zu Cagli; beim Tode 1387 setzte er seinen Sohn Messer Piero zum Erben des ansehnlichen Besitzes mit der Bedingung ein, am Altar des heil. Franz in seiner Vaterstadt ein Gemälde zu stiften. Dadurch nun wird die Angabe von Bestellung der Antoniusfresken durch Guido di Viva Luzzi im Jahre 1303 hinfällig. Messer Piero aber versäumte, der freigebigen Bestimmung des Vaters nachzukommen; infolge dessen nahm ihn der Bischof von Cagli Frate Agostino in Anspruch, und er musste das ererbte Besitzthum veräussern, um der Klausel zu genügen; Bischof Agostino regierte von 1379 bis zu seiner Versetzung nach Gaeta i. J. 1396.[24] Die aus halblebensgrossen Figuren bestehenden Bilder[25] haben zwei Wunder des heil. Antonius zum Gegenstand:

S. Francesco. Cagli. Auf dem ersten, einer Composition von 12 Figuren, heilt der knieende Antonius einen vor ihm sitzenden lahmen Jüngling; mit der einen Hand ergreift er das Bein des Kranken, mit der Geberde der andern gibt er dem Gebete Nachdruck, welches er mit erhobenem Blick zu murmeln scheint. Der Patient wird von einer hinter ihm stehenden Person gehalten, nebenbei steht die Mutter im Gebet, Andere beobachten mit Staunen das sich begebende Wunder. — Auf dem zweiten sieht man den Heiligen und neben ihm einen Geistlichen mit der Kerze; die Hostie in der Hand neigt er sich angesichts einer Gruppe von Mönchen und ungläubigem Volk vorwärts; ein Esel kommt, von einem Knaben geführt, der einen Sack Korn trägt, und kniet vor der Hostie nieder. (Die Legende berichtet nämlich, das Thier habe das Futter verschmäht, um dem Sakramente seine Verehrung zu erweisen.)

Schlanke Länge, kleine Köpfe und schlechtgebildete Hände charakterisiren die Figuren; dabei begegnet hier und da eine

[24] Alle diese Notizen fand Kanonikus Don Luigi Rossi in den handschriftl. Annalen des Antonio Gucci im Domarchiv zu Cagli.

[25] Sie sind von ihrem ursprünglichen Platze losgesägt und auf die Wand rechts vom Eingange übertragen.

gewisse Milde des Gesichtsausdrucks und Regelmässigkeit der Züge; die Zeichnung ist eilfertig und mechanisch, der Carnation mit ihrem rosigen Licht und blassgrauen Schatten fehlt das Relief. Die weisse Fläche ist erst mit leichtem Gesammtton übergangen, die Schatten flüchtig angegeben und darauf die Umrisse eingezeichnet; das blonde Haar hat allgemeinen Lokalton, auf dem die Locken mit Strichen eingemalt sind. Die Bilder, grosse und nicht schlecht componirte Aquarellen, haben die Kostüme des 15. Jahrh. Es ist klar, dass Guido Palmerucci, wenn er 1280 geboren war — abgesehen von der Angabe seines Todes i. J. 1345 — nicht noch 1387 in Cagli gewesen sein kann. Mit gubbianischen Fresken älterer Entstehung aber haben dieselben keine Aehnlichkeit. Dagegen bietet die Lünette des Hauptportals im Dom zu Cagli ein beschädigtes Wandgemälde der Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer und einem Mönch im Stile des 14. Jahrh. und von gleicher Gattung mit dem angeblich von Guido Palmerucci gemalten in Gubbio.[26]

Nicht minder interessante Maler lebten in Gubbio am Ausgang des 14. Jahrh. Erwähnt wird 1338 ein Giov. Agnolo Donti, der auch in Orvieto arbeitete, ein Bartolo di Cristoforo und Cecco Masuzzi, alle in S. Maria de' Laici thätig. Handschriftliche Nachrichten in den Büchern des Camerlengato zu Gubbio gewähren noch manche andere Namen. So einen Bildhauer Mattiolo Nelli, Grossvater des Ottaviano Nelli, der 1338 in S. Maria de' Laici arbeitete, Martino, den Vater des Letzteren, der 1385 auftritt, Agnolo di Masolo, 1370 thätig, 1399 todt, den Maler Donato aus dem J. 1374, Gallo (1389), Pietruccio di Lucca (1380) und Niccolò di Maestro Angelo (1399).[27] Von diesen hat Donato nachweislich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. für die Brüderschaft von S. M. de' Laici gemalt, für die wir i. J. 1399 auch den Agnolo beschäftigt finden.[28] Die Kapelle dieser Genossenschaft ist jetzt die Krypta von S. M. de' Laici, und

[26] Eine Figur des segnenden Heilands schmückt die Wölbung der Lünette. — In der ehemaligen Kirche S. Angelo Maggiore in Cagli (jetzt Privathaus) befindet sich ein Antoniusbild, welches eine ähnliche Hand verräth wie das Wandbild des Doms; eine kürzlich zugeweisste Verkündigung ebendort zeigte die Handweise der gubbianer Schule.

[27] Vgl. über diese Maler die Notizen Luigi Buonfatti's bei Gualandi IV, 48 f.

[28] S. die Belege bei Gualandi a. a. O.

dort sieht man noch eine Menge schadhafter Fresken, welche die Charakterzüge des ausgehenden Trecento in der Richtung an sich tragen, für welche S. Francesco in Cagli Muster ist.

S. M. de' Laici. Gubbio.

Es sind Malereien in leichter Wasserfarbe mit harten rothen Umrissen, durch Alter und Feuchtigkeit entstellt: u. a. auf einer Wand rechts vom Eingange eine lange knöcherne Gestalt des an die Säule gebundenen Christus von gemein naturalistischer Formgebung; daneben eine Composition voll Uebertreibung, welche Christus in dem Momente vor der Kreuzigung gebunden und niedergeworfen zeigt, nebst Gruppen zu Fuss und Ross, die von der Stadt her kommen. Um den Altar herum ist die Kreuzigung ohne Ordnung und Takt componirt.[29] An der Wand zur Linken rund um eine Nische, welche den todten Heiland in Relief enthält,[30] sind Engel um den Namenszug Christi gemalt; den übrigen Raum nimmt ein letztes Abendmahl und die Fusswaschung ein, ebenso fehlerhaft gezeichnet wie flüchtig gemalt, in Figuren von unfertigem Typus, starren runden Augen und hölzernen Extremitäten.[31]

Sammlung Ranghiacci. Gubbio.

Gubbio hatte auch eine Mosaikschule. Wir finden in d. Jahren 1321—29 einen Angioletto aus Gubbio als Mosaicisten in Orvieto genannt,[32] welcher später an den Fenstern der Unterkirche und an denen in der Cappella del Crocifisso zu S. Francesco in Assisi arbeitete, hier wie dort in Gemeinschaft mit Pietro da Gubbio und Bonino da Assisi. Demselben Angioletto wurde eine Anzahl kleiner Tafelbilder der Sammlung Ranghiacci zu Gubbio zuge-

[29] Auf dem Altar selbst eine sitzende Charitas, grau in grau, mit Kandelaber und Schild, worauf das Wappen der Bentivogli ist. Hier die Inschrift: „Hoc altare consecratum fuit PR. M. D. D. Ottavianum de Bentivogliis de Eugubbio dignissimo archiepiscopo XXVIII Octobris 1489.“ Dieses Altarstück darf also nicht mit den umgebenden Bildern zusammengeworfen werden, die ein Jahrhundert älter sind.

[30] Dasselbe ist möglicherweise von Mattiolo, der nachweislich am 14. Aug. 1338 eine Madonna mit Kind und zwei Engel in Gemeinschaft mit Bartolo di Cristoforo, Giov. di Agnolo Donti und Cecco Masuzzi vollendete, laut der Auszüge Buonfatti's aus Vol. B. der Bücher „dell' amministrazione di S. Maria de' Laici.“

[31] Die Decke ist überweisst. — Ueberbleibsel von Fresken finden sich ferner noch im Campanile, früher Kapelle von S. Francesco in Gubbio. Hier nimmt ein segnender Heiland die Mitte der Decke ein, wo ausserdem Spuren der Evangelistenfiguren sichtbar sind; Lukas mit dem Ochsen und Matthäus mit dem Adler schwach und übertrieben charakterisirt; am Christus dagegen fällt die Sorgfalt des ornamentalen Beiwerks und die ziemlich leichte und einfache Gewandung auf. Die Köpfe sind durchweg dünn und knochig. An der benachbarten Wand gewahrt man Ueberreste männlicher und weiblicher Heiliger, wovon einer, ein Bischof, nach der Schule von Gubbio (Ende d. 14. Jahrh.) aussieht, aber bei weitem mangelhafter ist, als die Fresken in Cagli, wenn auch nicht so schlecht, wie die in der Krypta zu S. M. de' Laici.

[32] Della Valle, Stor. d. D. di Orvieto 272—384.

schrieben, die ursprünglich ein Ganzes bildeten[33] und die Spende des Gürtels an Thomas zum Gegenstand hatten. Was davon erhalten ist, zeigt den Charakter des ausgehenden Trecento, die Grazie und Sanftmuth, die gestreckten Formen, wie sie der Schule eigen sind, aber stark in die Breite gezogene Köpfe und kleine Gesichtszüge; dazu kommt eine gewisse Sucht nach Feinheit in der Gewandung und ihren Goldzierathen, rosige Carnation und heitere ansprechende Gesammtwirkung. Interessant sind sie nicht blos weil sie die Schule sehr vortheilhaft vertreten, sondern weil sie auf Maler wie Matteo da Gualdo hindeuten und den Uebergang zur späteren Kunstentwicklung dieser Landschaft Italiens vermitteln. —

Bei den kunstgeschichtlichen Nachforschungen in Fabriano fallen uns Werke von sehr hohem Alter ins Auge: so das Krucifix frühester Gestalt im Refektorium[34] des Augustinerklosters und Spuren am Bogen des Hauptplatzes, rohe Malereien aus dem Anfang des 14. Jahrh.; sodann in der Sakristei von S. Niccolò eine Kreuzigung auf Goldgrund mit Nebenbildern, die etwa um das Jahr 1350 von einem Künstler zweiten Ranges gemalt scheint. Genannt wird ein Bocco,[35] der 1306 dort arbeitete, und ein Tio di Francesco.[36] Auch an andern Namen, die jedoch in Bildern nicht vertreten sind, ist kein Mangel. Fabriano.

Hervorragend unter den früheren Künstlern in Fabriano ist Alegretto Nuzi. Er ist mit Fresken zu Gubbio in Verbindung gebracht worden, erscheint 1346 in dem florentinischen Malerregister[37] und hat, immer sich selbst getreu, die umbrische Manier auch in Florenz beibehalten. Nähere Kunde über sein Leben fehlt,[38] das älteste bezeichnete Bild, das wir von ihm besitzen, ist

[33] Sie stammen aus S. Domenico in Gubbio. Jetzt ist nur noch ein Bruchstück übrig: die Heil. Lucia, Katharina und eine dritte, die Jungfrau, zwei musicirende Engel und das Brustbild des Thomas Aquinas.

[34] Jetzt Holzmagazin.

[35] Bei Lanzi I, 333 und bei Ricci, Mem. etc. della Marca di Ancona, Macerata 1834. 8°. I, 86.

[36] Bei Colucci, Antichità Picene, tom. XXV, 183 und Lanzi a. a. O.

[37] Gaye, Carteggio II, 37.

[38] Ricci a. a. O. I, 88 behauptet auf Grund handschriftl. Urkunden aus Fabriano, dass Nuzi auch eine Zeit lang in Venedig gearbeitet habe.

die aus dem Ospizio de' Camaldoli alla Lungara ins christliche Museum des Vatikan versetzte Tafel:[39]

Mus. crist. Vatikan. Die Mittelfläche stellt Maria mit dem Kinde dar, die kleineren Seitenflügel die heilige Ursula und den Erzengel Michael. Neben dem Thronschemel der Jungfrau die Stifterfamilie, zwei Männer mit einem Knaben und mehreren Frauen und Mädchen. Unter dem Mittelbilde die Inschrift:

„ALEGRITVS NVTII ME PINXIT A · M.CCCLXV".

Schon dieses Bild allein weist den Alegretto als einen echten Gubbianer aus. Seine Madonna hat ganz die zart empfindungsvolle Körperneigung jener Schule, ebenso die Genauigkeit der Zeichnung und die klaren rosigen Töne; auch er sieht es weit mehr auf Nettigkeit als auf die einfache Grösse Giotto's ab. Dasselbe gilt von dem 4 Jahre später für die Sakristei des Doms zu Macerata gemalten Altarbilde der Jungfrau mit Heiligen, das auf dem Rahmen die Signatur trägt:

„ALEGRITTVS . DE FABRIANO ME PINXIT . M.CCCLVIIII".

Macerata. Dom. Hier steht der Knabe auf dem Knie der Mutter und hält einen Vogel, in der Umgebung die heilige Rosa, Katharina mit 20 Andern; in der Nische links Antonius Abbas, rechts der heil. Julian; in der Spitze des Mittelaufsatzes der Gekreuzigte zwischen Moses und Elias, die unten zu beiden Seiten stehen; auf den Medaillons der Flügelstücke Maria und der Verkündigungsengel.[40]

Gestalten wie der heil. Julian neben Maria mit seinem gespaltenen Kinn, schwellenden Lippen und wallendem Haar, oder der langbärtige Antonius gegenüber sind wahre Musterstücke der Schule von Gubbio im Charakter sowol wie in Sauberkeit der Zeichnung, Schlankheit der Statur und Ausdruck des geneigten Kopfes; die Farbe jedoch hat durch das Alter Dunkelheit bekommen. Saftiger und breiter ist die Madonna von 1372 gemalt, jetzt in der Sammlung des H. Romoaldo Fornari in Fabriano.

[39] Schrank 7. Abbildung bei Agincourt T. VI. Das Bild ist durch Firniss verdorben und die Gestalt der Ursula übermalt.

[40] Am Sockel des Thrones die fernere Angabe: „Istam tabulam fecit fieri frater Johannes clericus preceptor Tolentini anno Domini 1359." Die Herausg. des Vasari (IV, 161) datiren irrthümlich 1368.

Das Kind, derb in den Formen und besonders in den Beinen, auf den Knieen der Mutter stehend und ihr mit der Linken das Gesicht berührend blickt den Beschauer an; es wird von Maria, welche Krone und Schleier trägt und in weite rothgoldene Damasttunika unter dem gemusterten blauen Mantel gehüllt ist, mit liebevollem Ausdruck gehalten; ihr sanftes fleischiges Gesicht und ihre gutproportionirte Gestalt sowie die wenn auch schattenlose, durch die Zeit gebräunte Carnation haben noch immer ansprechende Harmonie. Am Fusse des Thrones liest man: „HOC · OPVS · PINXIT · ALEGRITVS · NVTII · DE · FABRIANO · AÑO · MCCCLXXII". — Dieselbe Sammlung besitzt eine zweite sehr beschädigte Madonna mit Kind, offenbar von Alegretto, doch ohne Signatur; Maria hält ihr Gewand am Busen.[41] Sammlung Fornari. Fabriano

Als zwei in ihrer miniaturmässigen Sauberkeit besonders anziehende Bildchen, von denen das eine, die Kreuzigung, mit dem ebenfalls der Sammlung Fornari in Fabriano angehörigen Ecce Homo in drittellebensgrossen klar gezeichneten und durchsichtig gefärbten Figuren zusammenstimmt, verdienen die Stücke in der Berliner Gallerie hervorgehoben zu werden. Eins davon, welches zugleich auch das feinere ist, die Madonna mit dem Kinde,[42] hat Namensbezeichnung:

„ALEGRICTVS · DE · FABRIANO · ME · PIMXIT (sic)" Museum. Berlin.

darüber, ebenfalls dem Profil der Thronstufe folgend:

· AVE · GRATIA · PLENA ·

Maria in dunkelsammetgrünem goldverziertem Mantel und hellrothem Kleid mit Goldsternchen, nach dem Beschauer blickend, trägt das mit hellblauem Hemd bekleidete Kind auf den Armen, welches halb liegend das rechte Händchen in den Mund steckt und mit dem linken einen Vogel am Flügel hält. Zur Seite stehen links der heil. Bartholomäus mit Buch und Messer, rechts Katharina mit Krone, Palme und Buch; beide Gewänder in einheitlichem Lokalton gemalt mit verschiedenfarbigen Schatten. — Auf der Kreuzigung[43] steht links der etwas verzerrte Johannes in zartrothem Mantel und leuchtendem blauen Rock, die rechte Hand an die Brust hebend, mit der linken das Gewand zusammenhaltend, rechts Maria in dunkelblaugrünem Mantel und rothem Kleid, ein spitzer Kopf mit kleinem Kinn, das Haar aufgelöst,

[41] Das Kleid hat hier die Farbe verloren.

[42] N. 1076. Holz, Goldgrund, hoch 1 F. 6¾ Z., br. 9¾ Z. Es ist von einem oben abgestumpften Giebel überhöht.

[43] N. 1078. Gegenstück von 1076, in gleichem Format und gleicher Grösse; beide stammen aus der Gallerie Solly und haben ursprünglich wol zu Einem Bilde gehört.

beide Hände nach unten gestreckt und den Blick zum Sohne emporgerichtet, und Magdalena in ganz rothem Mantel und Kleid, welche unten knieend den Stamm umfasst und die blutenden Füsse Christi küsst, der den Kopf nach der Mutter wendet; ihm zu Häupten in rother Tafel „I. N. R. I.“; oben wächst ein Strauch hervor, in dem ein Nest mit dem Pelikan und seinen Jungen hängt; unter dem Kreuz ein Todtenschädel.

Beide Gemälde haben den heiter durchsichtigen Ton, das sauber modellirte Fleisch, die strahlenden geschmackvoll gestimmten Gewänder der Schule von Gubbio, aber auch die unplastische Wirkung, welche die Natur der Bindemittel mit sich bringt. Die Formen sind gut proportionirt und die Bewegung nicht ohne natürliche Schönheit. Der Christusknabe ist wieder das hübsche derbe Kind, die Madonna eine der besten Leistungen Alegretto's, die nackte Gestalt des Gekreuzigten hat ziemlichen Adel, durchdachte Formgebung und wohlgebildeten schlanken Wuchs. Das ganze Bild ist überhaupt trotz seiner Kleinheit ein Meisterstück. — Zu den besterhaltenen Arbeiten des Künstlers, wenn auch ohne ausdrückliche Beglaubigung, gehört ferner das Altarstück mit halblebensgrossen Figuren der Maria und des Kindes zwischen Bartholomäus, Johannes d. Evang., Venantius und Magdalena in der Sakristei des Doms zu Fabriano, wo auch der heil. Augustin mit Nikolaus von Tolentino und Stephanus in der Sakristei zu S. Agostino ihm zuzuweisen ist. Bei der trefflichen Erhaltung bietet jenes Bild eine lehrreiche Parallele mit den gubbianischen Werken und klärt über den Zusammenhang auf, in welchem diese mit der fabrianischen Schule und mit der edlen Kunst Gentile's stehen. — Alegretto's Tod fällt angeblich in das Jahr 1385; er starb in Fabriano und wurde dort in S. Lucia begraben.[44]

Dom u. S. Agostino. Fabriano.

S. Agostino (Lucia). Fabriano.

Von anderweiten Arbeiten, die man noch auf ihn wird zurückführen dürfen, nennen wir das stark beschädigte und restaurirte Fresko in S. Lucia zu Fabriano (ehemals Sakristei von S. Domenico, jetzt zu S. Agostino gehörig); hier verdient u. a. das auf dem siebenhäuptigen babylonischen Ungethüm reitende Weib Beachtung, mit dem lateinischen Fluch gegen das gottlose Babylon als Aufschrift: ihr Gesicht ist jugendlich, die Stirn in blaues Netz gehüllt, und in den Händen hat

[44] Nach Ricci a. a. O. I, 90.

sie Becher und Trompete. — Die Wand gegenüber dem Eingang füllt eine Kreuzigung mit den gewöhnlichen Nebenfiguren, links ein fallender Thurm, als „Sinagoga" bezeichnet, rechts der böse Feind auf der Flucht. Auf der letzten Wand ist noch erhalten: die thebaische Wüste, Tod und Krönung der Jungfrau (sehr schadhaft), und an der Decke, die zum Theil noch geweisst ist, 4 Franciskanermönche. — Bei der geringen Zahl derartiger Beispiele sind diese Reste trotz ihrer mangelhaften Erhaltung keineswegs werthlos.[45]

Eine dem Kanonikat von Fabriano gehörige vereinzelte Kapelle in Cancello nahe bei der Stadt bewahrt noch ein Paar Bilder auf Goldgrund, wovon das eine zweitheilige den Abt Antonius und den Evangelisten Johannes, das andere den Täufer mit dem heil. Venanzio darstellt, beide von ähnlicher Schönheit wie die Figuren in den Sakristeien von S. Agostino und vom Dom zu Fabriano. Nur wenig geringer ist ein drittes Bild in dieser Kirche — die Jungfrau mit Johannes d. Täufer und Evangel., Venantius, einem vierten Heiligen und Engeln in den Giebelspitzen; auch diess gehört in Alegretto's beste Zeit. Cancello bei Fabriano.

In der Gall. zu Perugia ist die Madonna mit Kind, welche unter Duccio's Namen steht,[46] ohne Zweifel für eine Arbeit Alegretto's in Anspruch zu nehmen. — Zu Apiro[47] endlich in der Kirche S. Francesco gibt es ein echtes Madonnenbild mit Heiligen vom Jahre 1366, welches auf der Predelle die Inschrift hat: „ALLEGRIT . . . DE · FABRIANO · ME · PINXIT". Perugia. Apiro.

Zu Tolentino haben wir in einer dem Nikolaus geheiligten Kapelle verstümmelte Fresken von gubbianischer Stil- und Compositionsweise, welche dort dem Giotto zugeschrieben werden.[48] — Tolentino.

[45] Nach Ricci a. a. O. I, 88 waren sie von Alegretto's Hand und mit den Jahrzahlen 1345 und 49 versehen. Sie dürfen nicht mit anderen verwechselt werden, die sich in einer Kapelle befinden (ehemals Refektorium von S. Domenico, jetzt Kornmagazin), und die schon durch ihr Datum „1480 die 25 februarii" den Alegretto vollkommen ausschliessen und an die Hand des Antonio da Fabriano erinnern. — Ricci (I, 88) erwähnt auch noch andere Fresken Alegretto's in den Kreuzgängen von S. Antonio Abate zu Fabriano, welche jetzt zerstört sind, aber ursprünglich das Datum 1366 hatten, ferner ein Bild des heil. Antonius zwischen 2 knieenden Heiligen in der Sakristei derselben Kirche und ein Fresko (Enthauptung des Täufers) im Hospital „del buon Gesù" (I, 89).

[46] N. 63. Der untere Theil der Figuren und das Gesicht Maria's sind beschädigt.

[47] Bei Cingoli in den Marken. Vgl. darüber den Brief des Grafen Servanzi-Collio an Ricci (Sanseverino 1845). Eine weitere Inschrift besagt: „Hoc opus fecit fieri frater Ofredutius Gualterutii sub anno domini MCCCLXVI " Kunstblatt 1847 N. 27.

[48] An der Decke die Evangelisten und Kirchenväter und in den Diagonalrippen 8 mehr nach sienesischem als nach florentinischem Muster behandelte Tugenden. Jede Wand ist in drei Streifen eingetheilt, deren Gegenstände den Legenden der Maria und des Nikolaus von Tolentino entlehnt sind. An zwei der ersteren — dem Kindermord und der Beschneidung — springt die Aehnlichkeit mit sienesischer Schularbeit in die Augen; die

Zeitgenosse Alegretto's war der Fabrianese Francescuccio Ghissi, dessen Stil wir bereits an einer Madonna in S. Domenico Maggiore zu Neapel erkannten.[49] Authentische Tafelbilder von ihm gibt es in den Städten der Marken in guter Zahl. Eins — die Jungfrau, welche dem Kinde die Brust reicht, und zwei knieende Engel — besitzt die Sammlung Fornari in Fabriano; die Inschrift

Sammlung Fornari. Fabriano.

lautet: „A. D. MCCCLXXXXV·FRANCISSC .̈. . S·ME·FECIT". Ein zweites ist in Fermo, ein drittes in Rom zu finden; jenes, von schwacher Zeichnung der Hände und im Allgemeinen roh behandelt und flach colorirt, wie es ist, wird übertroffen von einem andern in der Augustinerkirche S. Salvatore zu Monte Giorgio in der Provinz Fermo:

Monte Giorgio.

Hier malte Ghissi einen Gegenstand, der besonders beliebt und viel wiederholt wurde: auf einem Felde innerhalb einer Nische, die wieder durch goldverzierte Bögen gesäumt ist, sitzt Maria auf einem Polster am Boden, das Kind an ihrer Brust. Die von ihr ausströmenden Strahlen scheinen die Dunkelheit zu durchbrechen, welche Sterne und Mondviertel auf tiefblauem Hintergrund andeuten. Links schwebt ein Engel mit Blumen auf dem Kopfe, die Arme über der Brust gekreuzt, und in Medaillons der oberen Ecken sieht man die Annunziata mit dem Engel. Maria ist in rothe Damasttunika und blauen Mantel mit Goldblumen gekleidet, an ihrem Fuss ein Pantoffel; die Inschrift: „Pulcra est luna"; unten liest man: „HOC · OPVS · FECIT · ET · DEPINSIT · FRANCISCVTIVS · CHISSI · DE · FABRIANO · SVB · ANNO · DOMINI · MCCCLXXIV". Diese Madonna steht im Typus und Charakter denen des Alegretto kaum nach. — Aehnlich in Auffassung und Arrangement und ohne Zweifel auch von Ghissi ist die

Fermo.

stillende Maria im Chor des Klosters S. Domenico in Fermo. Ein drittes Seitenstück — dies in Lebensgrösse und statt zweier Engel nur einer vor Maria knieend — ist die sogenannte „Madonna della Pace"

Ascoli.

in M. Agostino zu Ascoli; Anordnung und Stil stimmen mit dem Bilde in S. Giorgio überein und weisen, wenn sie auch den Alegretto in geringerem Grade wiedergeben, auf Ghissi's Hand.[50] —

Darstellung der Vorhölle dagegen hält sich so streng an alte Vorbilder, dass ihr Maler schon deshalb kein Florentiner ist.

49 Vgl. B. I, S. 264.

50 Ascoli bietet übrigens neben umbrischen auch giotteske Arbeiten; so in der Sakristei von S. Domenico ein Bild aus dem Ende des 14. Jhd., das von einem eingebornen Künstler unter altflorentinischem Einfluss gemalt ist und Maria mit dem Kinde, Anbetung der Magier, Geburt, Auferstehung, Glorie Christi, die Jungfrau inmitten der Apostel, sodann Heilige in den Aufsätzen enthält, eine rohe Leistung voll mangelhafter Formen und hässlicher Typen, aber heiter colorirt. Andere Bilder in Ascoli sind näherer Beachtung nicht werth. —

Perugia nahm zwar im 15. Jahrh. die gubbianische Kunstweise an, hat aber im Laufe des 14. nichts geliefert, auffällig genug, wenn man sich die Nähe Assisi's vergegenwärtigt, wo die besten Kräfte der Florentiner und Sienesen unablässig wetteiferten. Männer, deren Ansichten ehemals viel galten, haben einem in S. Francesco zu Perugia[51] befindlichen Bilde — dem heil. Aegidius, der aufrecht unter säulengetragenem Bogen steht mit je drei Lebensepisoden zur Seite — den Werth hohen Alters geben wollen; sollte dasselbe doch einst das Grab dieses Heiligen geschmückt haben, dessen Ueberreste im Jahre 1262 hierher gebracht wurden,[52] und (nach Mariotti und seinem Collegen Appiani) von einem Maler des 13. Jahrh. herrühren? Rosini jedoch[53] lehnte sich sowol gegen die Tradition wie gegen das sachverständige Zeugniss auf, und alle Merkmale, Composition, Zeichnung, Farbe und Behandlungsweise, deuten auf den Ausgang des 14. oder Anfang des 15. Jahrh.,[54] und die Art von Mängeln und Eigenheiten, welche Maler wie den Giovanni Boccati und andere Umbrier charakterisiren. Die Classifikation dieses Stückes ist ein redendes Beispiel für den Eifer, womit man an sich geringfügigen Bildern gleich höheren Werth beimisst, wenn sie zurückdatirt werden.

Einen geschichtlich beglaubigten Künstler aus alter Zeit hat Perugia allerdings in jenem Bartolommeo, kurzweg Meo, aufzuweisen, der bereits als ein Sohn des Guido Guarnieri von Siena erwähnt wurde und 1319 nach Perugia kam.[55] Die von ihm für die Kirche zu Montelabate gemalte Madonna, kürzlich in die Gall. zu Perugia versetzt, hat den Stil eines gewöhnlichen sienesischen Technikers des Trecento:[56]

Das Museo cristiano im Vatikan besitzt (Schr. 13) eine kleine Madonna, ähnlich denjenigen zu Monte Giorgio und Ascoli; sie ist durch das Reinigen beschädigt, mag aber ursprünglich dem Ghissi angehören.

[51] In einem Raum nahe der Sakristei.

[52] s. Mariotti, Lettere Pitt. Perugia 1788, I, 32 und Orsini, Guida di Perugia, 315.

[53] Stor. della Pitt. I, 201. — Vgl. Mariotti's Certifikat auf der Rückseite des Bildes selbst.

[54] Für das Ende des 14. Jahrhunderts sprechen am meisten die kleinen Nebenbilder.

[55] Vgl. B. I, Cap. V, S. 152.

[56] N. 105 der Gall. Vgl. Milanesi, Della vera età di Guido, und Mariotti, Lett. Pitt. 42 f. Die Heiligen und Propheten im Obertheil befanden sich be-

Gallerie. Perugia. Man sieht Maria mit dem Kinde zwischen 4 Halbfiguren von Heiligen (Gregor, Joh. d. Evang., Makarius und einem anderen) auf Tafeln mit Bogenschluss, Engel in den Zwickeln, Heilige (jetzt Antonius, Benedikt, Agnes und Magdalena) in einem oberen Streifen und Gottvater von Engeln umgeben in den fünf Spitzen. Auf dem Rahmen die Worte: „PINXIT · MEVS · SENES".

Aelter als dieses soll das Fresko sein,[57] welches von den Wänden des Palazzo del Popolo hinweg in eine kleine Kirche beim Seminar in Perugia gebracht ist — die „Maestà delle Volte" (Maria mit dem auf ihren Knieen stehenden Kinde und Engel, welche hinter ihr den Vorhang emporhalten). Es wird bis ins Jahr 1297 zurückgerückt, aber was man hier sieht, stammt aus dem 14. Jahrh. Wenn auch im Palazzo del Popolo in so früher Zeit Bilder gemalt worden sein mögen, dass diese Madonna nicht dabei gewesen ist, lehrt der Augenschein.[58] — Das erträglichste und zugleich wol auch das älteste peruginische Fresko haben wir in Ueberbleibseln am Kreuzgang zu S. Fiorenzo;[59] aber diese Reste, S. Fiorenzo. Perugia. welche dem Trecento angehören und von höherem Alter sind als andere an denselben Wänden, haben nicht sienesisches oder umbrisches, sondern vielmehr florentinisches Gepräge. Ein ähnliches Wandgemälde im Innern der Kirche[60] ist die rohe Arbeit eines Malers zweiten Ranges aus dem Ende des 14. Jahrh., ein anderes von gleichem Schlage (Maria mit Kind) im Chor scheint aus dem Anfang des 15. herzurühren. Auch sonst bietet sich am Orte wenig Erhebliches aus dieser Zeit.

Versch. in Perugia. Ueber die Deckenmalereien in der alten Kirche S. Domenico, Prophetengestalten ohne Originalität, ist schon früher ein Wort gesagt

reits lange vor Uebertragung des Mittelstücks in der Gallerie; sie sind nicht vollzählig. Maria's Kopf ist beschädigt, ihre Hand neu und die rothe Tunika in Oelfarbe übermalt. Aus Montelabate stammt auch N. 114 d. Gall. zu Perugia: Madonna mit Kind zwischen Paul und Benedikt und 4 Engeln, dem Guido von Siena zugeschrieben, vielleicht aber von Meo. Auch etliche sienesische Bilder sind noch dort, jedoch bedeutungslos.

57 Nach Urkunden, die Mariotti, Lett. Pitt. mittheilt.

58 Vgl. den Stich bei Rosini I, 205.

59 Jetzt verlassen, früher zum Querschiff der Kirche gehörig. Die Malereien befinden sich an der Deckenwölbung und stellen den Heiland in einer Engelglorie von der Mandorla umgeben und Glanz ausstrahlend dar; er hält das Evangelium und gibt den Segen; über ihm die Symbole der Evangelisten.

60 Ueber dem Altar links: ein auferstehender Heiland mit dem Evangelien-Buche.

worden.[61] Fresken von ähnlicher Beschaffenheit (Madonna mit Kind, 2 Engel und 2 Propheten) hat man kürzlich aus dem Kloster S. Giuliana in die Gallerie versetzt. Auch diejenigen in S. Angelo rotondo sind uninteressante Machwerke (eins darunter stellt die heil. Apollonia stehend in wunderlichem grün und roth gestreiften Kleide mit gelber rothschattirter Carnation dar; ein zweites den Kopf Christi); sie theilen bei Anklängen an sienesischen oder umbrischen Stil des Trecento die Mittelmässigkeit aller Nebenschulen Italiens.[62]

Was die Krypta von S. Agostino[63] noch bietet, verdient die Verehrung ebensowenig, in der es gehalten wurde. Hier sieht man u. a. die dreiköpfige Trinität in der Form, welche Padre di Ayala und Bellarmin als absurd und monströs verwarfen, nämlich mit 4 Augen und 3 Nasen unter einer einzigen Krone.[64] Perugia.

Ein Fragment in S. Francesco mit einem Stück Inschrift: „Erud. MCCCLXXXII, II del mese jun" zeigt Maria und Kind mit 2 Engeln in einer Baracke, darüber 3 andere Engel, ein Werk, das bei aller Schwäche und Unrichtigkeit der Zeichnung besonders durch das milde Ebenmaas der Züge Maria's die Typen der umbrischen Schule ins Gedächtniss ruft. — Reminiscenzen derselben Gattung sind ebenso die unerheblichen Freskospuren in einem Raum in der Nähe der Sakristei von S. Fiorenzo, wo etliche Engel für das beginnende 15. Jahrh. charakteristisch sind, dabei eine Madonna, die das Kind säugt, mit Stephanus und Laurentius. Ferner in einem Raume rechts in S. Angelo rotondo eine Heiligengestalt aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh., welche Berührungspunkte zwischen den Schulen von Gubbio und Fabriano im 14. und der von Perugia im 15. Jahrh. erkennen lässt, aber als Kunstwerk wenig Werth hat. —

Besser und nachhaltiger als in Perugia tritt der Einfluss sienesischer Kunst in Orvieto hervor. In der Servitenkirche dort haben wir eine Madonna mit Kind, die in der That den Eindruck des 13. Jahrh. macht, die hauptsächlichen Erscheinungen jedoch gehören dem 14. an.

Die Kapelle del S. S. Corporale im Dom ist mit theils zerstörten, theils restaurirten Fresken angefüllt, welche Vorgänge aus dem alten Dom zu Orvieto.

[61] Bei Gelegenheit Buffalmacco's und Stefano Fiorentino's B. I, S. 324 u. 334. Ein Bruchstück davon (eine fliehende Figur) steht jetzt unter Buffalmacco's Namen als N. 125 in der Stadtgallerie.

[62] Ein Martyrium der heil. Juliana, ehemals im Kloster ihres Namens, befindet sich als giotteske Schularbeit unter N. 156 der Gall., ist aber das Werk eines einheimischen Malers vom Werthe derjenigen in S. Angelo rotondo.

[63] Ehemals Bruderschaftsgebäude, jetzt Kornhaus.

[64] Ausserdem den Unglauben des Thomas, Stücke eines Gekreuzigten mit Maria und Johannes und Köpfe des Antonius Abbas und Dominikus, alles sehr dürftig, aber aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrh.

und neuen Testament, das Wunder von Bolsena und die Legende vom heil. Sacrament schildern. Unterhalb der Darstellungen von Golgatha, der Grablegung und Auferstehung liest man noch die Worte: „Hanc capellam depinxit Ugolinus pictor de Urbeveteris anno domini MCCCLXIV die Jovis VIII mensis Junii". Dessenungeachtet nahm sie Vasari für Arbeiten des Pietro Cavallini, ohne Zweifel infolge der allgemeinen Stilverwandtschaft, die sie mit denen im Querschiff zu Assisi haben.

Der hier vorkommende Ugolino (nicht zu verwechseln mit dem Goldschmied Ugolino di Veri) heisst in gleichzeitigen Urkunden „di Prete Ilario". Wir fanden ihn bereits mit Orcagna und Andrea Pisano zusammen;[65] er war mit Maestro Giovanni Leonardelli, einem Glasmaler, lange Zeit am Dom beschäftigt und malte ausser der Cap. del Corporale und mit weniger Geschick auch Darstellungen zum Leben Maria's und Christi im Chor.[66] In allen diesen Arbeiten, welche die sienesische Weise an sich tragen, erhebt sich Ugolino kaum über Bartolo di Fredi, dessen Compositionen er nachahmt. Seinem Zeitgenossen Puccio sind wir bereits unter den Malern des Campo Santo in Pisa begegnet. — Malereien des 13. und 14. Jahrh. bieten auch die Nachbarstädte Trevi, Foligno, Terni und Spoleto:

Trevi, Foligno, Terni, Spoleto.

S. Chiara zu Trevi weist einen Krucifixus mit gesondert angehefteten Füssen aus d. J. 1257 auf; im Nonnenkloster S. Anna zu Foligno ist eine der Beata Angelina gewidmete Kapelle mit gewöhnlichen Trecentisten-Fresken dekorirt; Terni besitzt in einer Kapelle zu S. Francesco roh gehaltene Wandbilder, die sich mit Giotto's Namen zieren, aber nur giotteske Manier an sich tragen; sie stellen Paradies und Hölle vor und haben die Inschrift: „Haec est capella heredū di Giovanni di Paradisi de Interañe f. A. D. MCCCL" Eine Kapelle in S. Domenico zu Spoleto ferner, worin jetzt die Glockenstränge hängen, ist ganz mit malerischem Mittelgut aus dem 14. Jahrh. bedeckt: an der Mitte der Decke ein segnender Christus, auf der Wand eine Kreuzigung nebst Spuren anderweiter Gemälde. Im Kloster della Stella daselbst findet sich eine Kreuzigung mit Franciskus und

[65] Vgl. Cap. I und bezüglich seiner Anstellung in Orvieto Della Valle, Stor. d. D. di Orv. 115 und Luzi, D. di Orv.

[66] Diese durch Feuchtigkeit und Reparatur sehr verdorbenen Bilder umfassen die Verkündigung, Darstellung im Tempel, Stücke der Disputation im Tempel, eine Prophetenfigur und den heil. Gregor, sie stehen jedoch denen der Kapelle nach.

Dominikus am Fusse des Kreuzes (aus dem Ende des Jahrh.) und 2 Bilder, je aus 4 Scenen der Marienlegende bestehend, von gleichem Charakter.

So hat denn, wie diese Uebersicht zeigt, in der ganzen Landschaft der Marken und Umbriens rings um Assisi das höhere Kunstinteresse wenig zu holen. Die zahlreichen Mönchs- und Nonnenklöster jener Gegenden bieten nur leere oder weissgestrichene Wände. Die wenigen Ausnahmen sind ohne Belang.

Zu S. Severino bewahrt die Kirche del Castello Spuren umbrischer Wandgemälde aus dem Ende des 14. oder dem Beginn des 15. Jahrh. und in S. Francesco sieht man nur ebenso ärmliche Reste aus derselben Zeit. S. Severino.

Das Franciskanerkloster bei Jesi ist vor Zeiten mit Fresken ausgeschmückt gewesen; einige davon existiren noch in der Apsis und dem rechten Querschiff, darunter eine figurenreiche Kreuzigung; sie sind leider vor kurzem restaurirt worden, doch lässt sich der Charakter des Trecento und die Vortragsweise eines Giottisten von guten Intentionen noch herauserkennen. — Endlich besitzt Ancona in der Sakristei der Minoriten noch ein umbrisch-sienesisches Bild aus dieser Periode. Jesi. Ancona.

SIEBZEHNTES CAPITEL.

Die Maler von Bologna, Modena und Ferrara.

Trotz der stark gefärbten Angaben des Kunsthistorikers der Felsina suchen wir in der früheren bologneser Schule vergebens nach bedeutenden Erscheinungen. Sie hielt sich während des ganzen Trecento auf zweiter Stufe, mit der Eigenthümlichkeit, den Duktus der Städte Umbriens mit dem von Modena, Ferrara und Rimini zu verschmelzen, und obgleich Giotto sich in Bologna aufgehalten haben soll, verrathen die dortigen Künstler seinen Einfluss weit weniger, als den von kleinen Leuten, wie Pietro und Julian von Rimini waren.[1] Dass Bologna in alter Zeit überhaupt eine Kunstthätigkeit hatte, bezeugt die Signatur, die uns von einem Bilde in S. Francesco von Bassano überliefert ist: „Guidus Bononiensis pingebat A. D. MCLXXVII".[2] Malvasia fügt diesem Guido einen Ventura hinzu, der zwischen 1197 und 1217 gearbeitet haben soll, und einen Ursone, welcher in der Zeit von 1226 bis 48 erscheint.[3] In dieselbe dunkle Zahl gehört auch Simone di Bartolommeo, ein Miniator zu Bologna, von dem eine urkundliche Notiz v. 1288 mitgetheilt wird.[4] Die Malereien aus jenen Tagen sind untergegangen oder dergestalt aufgefrischt, dass

[1] Vgl. B. I, S. 277 u. 315 ff.

[2] Bei Giambatista Verci, Not. & de' pittori della Città di Bassano 8°. Venez. 1775.

[3] Carlo Cesare Malvasia, Felsina pittrice fol. Bol. 1678 p. 7 ff.

[4] Bei Vescovo Muzi, Stor. di Città di Castello. Vol. I, 134.

wir nur die Wahl haben, entweder ihr Alter zu leugnen oder die lokale Eifersucht der Umdeutung schwacher Leistungen Eines Jahrhunderts in ehrwürdigere des andern zu zeihen. So verhält es sich vermuthlich mit den biblischen Darstellungen in der Oberkirche von S. Stefano zu Bologna. Dort ist ein Bild des Zugs nach Golgatha und eine Kreuzigung mit den Initialen F. P. von einer Kapellen- S. Stefano. Bologna. wand entfernt und in das Querschiff übertragen worden; und hier haben die Unbilden der Zeit und der Restauratoren die Spuren einer Malerhand aus dem 15. Jahrh. nicht hinwegtilgen können, wenn das Werk auch in den Anfang des 12. zurückversetzt war![5]

Die Felsina pittrice lässt ferner den Franco Bolognese in seiner Vaterstadt die Schule gründen, aus welcher Vitale, Lorenzo, Simone, Jacopo und Cristofano hervorgegangen seien. Aber authentisches Zeugniss von seiner Existenz in Bologna fehlt, und Vasari kennt ausser etlichen Miniaturen in Rom von ihm nur Zeichnungen in seiner eignen Sammlung.[6] Nur von dem lucchesischen Dantisten Vellutello, der in der Mitte des 16. Jahrh. lebte, werden wir angewiesen, den Franco als einen Schüler Oderisio's aufzufassen, ein Verhältniss, das jedoch dem Dante selber ebenso unbekannt scheint wie dem Vasari. Von den ihm zugeschriebenen Miniaturen und Malereien, welche Lanzi seiner Zeit in der Sammlung Malvezzi sah,[7] hat sich blos noch ein Stück in der Gallerie des Fürsten Ercolani in Bologna erhalten. Diese thronende, das Kind in einem Schleier haltende Madonna aber ist ein übermaltes Bild aus dem 14. Jahrh. mit einem Anflug von der gezierten Grazie der Bewegung, wie die der Maler von Gubbio und Fabriano, und trägt die Signatur:

„FRANCO · BOL · FECE 1312“[8].

Deutlicher schon wird uns Vitale. Zwei Madonnen von ihm aus d. J. 1320 und 1345 stellen seine Lebenszeit fest; das

[5] Felsina pittr. I, 7, wo es auf Baldi's Gewähr aus dem J. 1115 datirt ist. Zum Folg. vgl. ibid.

[6] Vas. I, 321. Eine Zusammenstellung des „Libro dei disegni,“ das Vasari besass, gibt Herr A. Wyatt in der Gaz. des beaux arts 1859 IV, 339 ff.

[7] Stor. d. pitt. III, 9.

[8] Die Sign. ist übermalt und möglicher Weise gefälscht. Lanzi liest irrthümlich 1313.

zweite Stück, eine Madonna, hat die Inschrift: „VITALIS · FECIT · HOC · OPVS 1345“;[9] die erstere gehörte ursprünglich der Kirche Madonna del Monte vor Porta S. Mammolo und befindet sich jetzt in der Gall. zu Bologna; sie enthält die Inschrift:

Gallerie. Bologna.

„VITALIS · DE · BONONIA · FECIT · ANNO · MCCCXX“

„Hoc opus fecit fieri doña Blaxia p. aia magistri Johannis de Plaxēcia“. Sie hält, von 2 Engeln umkniet, das verschleierte Kind frei empor, welches ihr Kleid erfasst; rechts im Vordergrunde eine kleine Donorfigur auf den Knieen.

Das Bild ist in dünner flacher Tempera gemalt und mit goldnem Stickereiwerk überladen. Gleichen Ursprungs, aber trotz der Beschädigungen noch lehrreicher für den Zusammenhang mit den Gubbianern ist die Madonna im Museo Cristiano des Vatikan[10] mit der Inschrift: „VITALIS · DE · BONONIA · F.“

Vatikan.

An der Hand dieser Stilproben lassen sich dem Vitale noch folgende Bilder zuweisen:

Versch. B. in Bologna, Ferrara.

Die Madonna mit Kind in der Kirche S. Giovanni in Monte zu Bologna, welche als Lippo Dalmasii bezeichnet wird,[11] eine zärtlich bewegte Gruppe und ein würdiges Stück alter Malerei; eine stilgleiche Krönung der Jungfrau in S. Salvadore daselbst: links kniet eine kleine Mönchsgestalt, von einem Heiligen in Bischofsornat geleitet, rechts ein kleines Kind von Johannes d. Täufer empfohlen; von den 4 biblischen Nebenepisoden stellt eine die Anbetung der Magier dar.

Ferner 3 kleine Tafeln in S. Paolo zu Ferrara mit Gruppen von je 3 Heiligen; in erster Petrus, Paulus und Jakobus, in zweiter Magdalena, Katharina von Alex. und noch eine Heilige, in dritter Johannes d. Täufer mit zwei Genossen.[12] —

Ein Nachfolger Vitale's von derber Handweise, aber immer noch mit Anlehnung an die Umbrier, war der Bolognese An-

[9] Stich bei Agincourt pl. CXXVII. vgl. Baldinucci IV, 323. Die Madonna von 1345 erwähnt Malvasia, Fels. I, 16 in der Kirche der Mad. de' Denti.

[10] Schr. N. 17. Maria's blaues Kleid ist übermalt.

[11] Felsina I, 29.

[12] Ob Vitale auch zu den in der Kirche von Mezzarata vertretenen Malern gehört, ist noch zu untersuchen. Lanzi beschreibt (III, 11) einen Benedikt nebst anderen Heil. von ihm in der Sammlung Malvezzi, und Malvasia (Fels. I, 16) eine Geburt Christi und Anderes in Kreuzgängen und Kirche S. Domenico zu Bologna.

drea,[13] von dem ein rohes Stück Arbeit (Madonna mit Diadem, dem Knaben die Brust reichend) in der Kirche del Sacramento zu Pausola bei Macerata die Signatur trägt: Pausola b. Macerata.

„DE · BONONIA · NATVS · ANDREAS · FATVS · A · D · MCCCLXXII“.

Anspruchsvoller ist das Bild in einem Gange des Klosters am Hospital „Fate bene Fratelli“ in Fermo:

Diess enthält auf zwei Streifen in 7 Abtheilungen Maria mit dem Kinde und biblische Geschichten. Jungfrau und Knabe sind in Typus und Bewegung den Madonnen Vitale's abgelauscht; die Ausführung der durchweg ärmlich und mechanisch umrissenen und in dünner trockener Tempera flach und mit undurchsichtigen Farben colorirten Figuren ist roh. Am unteren Rande liest man: A · D · MCCCLXVIIII DE BONONIA NAT · ANDREAS · FECIT HIC (sic) OPVS“. Fermo.

Vielleicht war Andrea Gehilfe Vitale's, in Bologna selbst jedoch findet sich nichts von ihm vor. — Eine bessere Kraft, wenn auch mit übertriebenem Lobe bedacht, ist Lippo Dalmasii. Die Schilderung seines Lebens, welches den Ausgang des 14. und Anfang des 15. Jahrh. umfasst, nimmt bei Malvasia[14] ziemlichen Raum ein. Wir erfahren von ihm,[15] er habe sich stets im Gebet gedemüthigt, ehe er unternahm, die Gestalt der Jungfrau zu malen, eine Tradition, die sich daher schreiben mag, dass eins seiner Marienbilder, die sogen. „Madonna del Barracano“ in Bologna, vor ihrer Restauration durch Cossa im Geruch der Wunderthat stand. Der Thatsache zum Trotz, dass der Künstler als beweibter Mann starb, behauptet Baldinucci, er habe sich am Abend seines tugendsamen Lebens ins Kloster S. Martino zu Bologna eingeschlossen und dort blos aus Kunstliebe in Madonnen weitergearbeitet.[16] Lippo's Geburt fällt ungefähr ins Jahr 1376 und sein Vater hiess Dalmasio di Jacopo Scannabecchi. Sein Testament war v. J. 1410.[17]

[13] Von Malvasia unerwähnt.

[14] Felsina I, 26 ff.

[15] Wahrscheinlich auf Bumaldo's Gewähr, s. dessen Minervalia, Bonon. 1641, 12°. p. 241.

[16] Baldinucci V, 109. Bumaldo a. a. O. lässt ihn 1408 in den Karmeliterorden treten.

[17] Vgl. Not. zu Vasari II, 208.

Bologna. Eine Madonna dieses Lippo, in der Form, welche der Umbrier Ghissi wählte, besitzt die Sammlung Ercolani in Bologna.[18] Eine lächelnde Maria mit Kind, letzteres einen Vogel fütternd, jene in bauschigem mit goldenen Vögeln geschmückten blauen Kleide findet man am ersten Altar rechts beim Eingang in S. Domenico. Zu seinen besten Arbeiten aber gehört das von Vasari am Bogen über dem Thor von S. Procolo erwähnte Fresko,[19] die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Sixtus und Benedikt, Figuren, die durch Charakter wie durch Naturgefühl der Formgebung ausgezeichnet sind, — Maria hat etwas gesuchte Anmuth —, aber zugleich durch feurige rothe Carnation auffallen. — Ein zweites von Vasari aufgeführtes Fresko mit der Signatur: „LIPPVS · DALMAXII PINSIT 1407" war bis 1859 sichtbar, ist aber seitdem überweisst.[20]

Lippo's Figuren haben breite Form, aber ihr Lächeln sowie Bewegung und Gruppirung lassen den Vitale noch immer nicht vergessen, dessen Schüler wir vermuthlich vor uns haben, wie denn auch die Nachwirkung der gubbianer Schule hier bemerkbar ist. Nerviger tiefer Umriss, harte Farbe und vernachlässigte Formen sind ihm eigen; daneben deutet die Vorliebe für reiches Ornament auf Einfluss der Umbrier und Sienesen.[21]

Bolognesischen Charakter und grössere oder geringere Familienähnlichkeit mit Vitale, Andrea und Lippo Dalmasii haben die Bilder des Simone mit dem Beinamen „de' Crocifissi".[22] Doch war die umbrische Richtung nicht so bei ihm ausgeprägt wie die der niederen Giottisten; statt geschraubter Würde haben seine Gestalten grobe Männlichkeit und Alltagsmiene. Von seinen Krucifixen sind in Bologna zwei erhalten:

Das eine mit der Inschrift: „SIMON · FECIT · HOC · OPVS · A · D · MCCCLXX DIE · VLT · FEBR HIC" in der Kapelle della

[18] Ein sehr beschädigtes und übermaltes Wandbild (Maria, dem Kinde die Brust reichend) findet sich aussen an der Mauer des Collegio dei Spagnuoli, bei Vasari mit der Inschrift: „Lipus Dalmaxii pinsit."

[19] Vas. II, 208.

[20] Vas. ibid. Es stellte Maria mit dem Kinde in einem Chor singender und musicirender Engel vor und bildete den Schmuck des 4. Pfeilers rechts vom Portal; die Inschrift befand sich an der Basis des Thrones.

[21] Ein Christus zwischen Petrus und Paulus in S. Francesco zu Bologna existirt nicht mehr (Vas. II, 208). Malvasia (Fels. I, 28) erwähnt u. a. auch eine Magdalena, die Christi Füsse salbt, in S. Domenico, eine Madonna mit Kind unter dem Bolognini-Portikus in S. Stefano, eine andere in der Pfarrkirche S. Andrea.

[22] Malvasia (Fels. I, 17) behauptet von ihm, er habe ausschliesslich Krucifixe gemalt, im Gegensatze zu Vitale, der diesen Gegenstand streng vermied.

Croce in S. Giacomo Maggiore, — das zweite unter Glas in der 4. Kirche (Pietro e Paolo) zu S. Stefano mit der Aufschrift: „Affixus lingno p̃te suffero peñas · SYMON · FECIT · HOC · OPVS · Memento Q. pulvis es et (in?) pulvē reūteris. Age penitēciā et vives in eternum". Die Formen des Gekreuzigten und die Gesichter der Maria und des Johannes leisten das Aeusserste an Gewöhnlichkeit, Uebertreibung und Schwerfälligkeit.[23] — S. Stef. und Akad. Bologna.

Von Simone's anderem Lieblingsgegenstand, der Krönung Maria's, ist ein (durch Reinigung sehr beschädigtes) Exemplar in der Akad. zu Bologna, sign.: „SIMON FECIT".[24] Ausserdem bewahrt diese Sammlung eine Darstellung Papst Urbans V. in trono Segen spendend, welcher das Bild des Petrus und Paulus hält, bez.: „SIMON · FECIT", und ein kleines Bild (Christus mit den Aposteln), bez.: „SIMON FECIT HOC OPVS".[25]

Die Fresken dieses bolognesischen Simone sind von ebenso roher Ausführung wie seine Tafelbilder; dafür ist die Maria und Ursula in S. Stefano zu Bologna[26] Beispiel genug. S. Stefano. Bologna.

Es ist ungewiss, ob Simone's Zeitgenosse Cristoforo oder Cristofano Bolognese, Ferrarese oder Modenese war.[27] Die Frage würde sich schnell erledigen, bestünde zwischen den Arbeiten der Maler in jeder dieser Städte ein rechter Unterschied; allein da sie die Uebereinstimmung der Mittelmässigkeit haben, so mag der Streit über den grösseren oder geringeren Belang des an sich Werthlosen den heimischen Forschern überlassen werden und wir dürfen uns dabei beruhigen, dass Cristoforo am Ende des 14. und

[23] Das zweite hat sehr durch Staub gelitten. An Stelle der weiblichen Gestalt gegenüber der Magdalena unterm Kreuz steht ein Mönch mit einem Kreuze.

[24] Ein zweites mit der Inschr.: „Simon de Bononia fecit hoc opus" gibt Rosini, II, 223, ein drittes mit dem Datum 1377 erwähnt Malvasia und die neuesten Herausgeber Vasari's (III, 40) in der Foresteria von S. Francesco zu Bologna. Zwei weitere in der Akad. daselbst haben weder Datum noch Signatur. Malvasia (Fels. I, 21) berichtet auch noch von einer Kreuzigung in S. Martino Maggiore. — In Modena besitzt die Gallerie unter N. 24 eine Mad. mit Kind in Engelglorie, sehr durch Reparatur beschädigt, mit der Inschrift: „Simon fecit hoc opus"; in Ferrara (Gallerie Costabili) ist eine Madonna zwischen 2 Heiligen, wovon der eine in Episcopalien, und von 4 Engeln hinter dem Throne behütet, mit d. Inschrift: „Symon pinxit". Ueber Simone's Antheil an der Dekoration der Kirche von Mezzarata in Bologna s. d. Flgd.

[25] Ueber 2 andere s. unter Jacopo.

[26] In der 7. Kirche (della S. S. Trinità). Die Figuren sind lebensgross und bis ans Knie sichtbar. Ursula trägt ein plastisches Diadem nebst Evangelium und Fahne.

[27] Vgl. die verschiedenen Meinungen in den Anm. zu Vas. III, 41, bei Vasari selbst und bei Baldinucci IV, 513, sowie Lanzi III, 12.

Anfang des 15. Jahrh. Sachen gearbeitet hat, deren Stil sehr wenig von dem des Simone de' Crocifissi abweicht.

Ferrara.

In der Gall. Costabili zu Ferrara haben wir von ihm: 1) Kreuzigung und Grablegung mit der Inschr. XPOFORVS FECIT, 2) ebenso klein: Christus am rohen Kreuz mit dem Pelikan darüber und Engeln um das Haupt, unterhalb eine junge Heilige lesend, — in der Stadtgallerie zu Ferrara eine dritte Kreuzigung mit höchst mangelhafter Christusfigur in dunklen, rauhen und undurchsichtigen Tönen und scharfen Umrisslinien, — und eine vierte Kreuzigung mit einem ungestümen Engel an jeder Seite. — Daneben deutet eine Madonna mit Kind und Bruchstücke eines Epiphanienbildes an einer Wand des Glockenhauses in S. Andrea auf Wohnsitz des Künstlers in Ferrara.[28]

Diese schwachen bolognesischen Schulstücke bekunden bei Cristoforo den Einfluss der niederen Giottistenmanier, die bereits auf Simone gewirkt hatte, und sie haben allgemeine Beziehungspunkte mit den Ueberbleibseln in Mezzarata, für die Vitale, Simone, Cristoforo und Jacopo in Anspruch genommen werden. Doch sehen die Fresken in S. Andrea mehr nach Cristoforo's Stil als nach einem der genannten Kunstgenossen aus. Sie sind fest gezeichnet, gut proportionirt, aber von allgemein röthlichem Fleischton.[29] —

Zur genauen Würdigung der Manier des Jacopo degli Avanzii von Bologna ist das beste Beispiel die Kreuzigung in der Gallerie Colonna in Rom.

Gallerie Colonna. Rom.

Sie hat die Inschrift: „Jacobus de Aväciis de Bononia f." und stellt den Heiland am Baumkreuz angenagelt dar, oberhalb den Pelikan; Maria ringt die Hände, verzerrt den Mund angstvoll und zieht das Gesicht in Falten; näher am Kreuze kniet Magdalena die Arme nach hinten streckend, während Johannes auf der rechten Seite voll Schmerz zu Christus aufblickt. Dieser ist eine dünne schwächliche

[28] Von derselben Hand ist die Krönung der Jungfrau mit 3 Engeln an einer Seite, lebensgrosse Figuren nahe der Treppe zur „Cantoria" daselbst, ehemals Kapelle von S. Andrea.

[29] Die ursprünglich in Mezzarata befindliche sogen. „Madonna del Soccorso" mit der Inschrift: „·X̄poforus pinxit· 1380", welche Agincourt Pl. CLX gibt, ist verschwunden, ebenso eine andere Mad. mit Kind (zwischen Antonius und Katharina) mit der Signatur: „Christophorus pinxit 1382", welche sich nach Bumaldo (Minerv. 238) und Baldinucci (IV, 514) ehemals in der Kirche des Padre Celestini zu Bologna befand. — Von dem Fresko in S. Francesco zu Bologna (Predigt des heil. Bernhardin von Siena) mit der Inschrift gibt Agincourt, welcher es nicht hatte retten können (vgl. seinen Text II, 119), eine Abbildung (Pl. CXXXVI). Er schreibt es einem namensgleichen Maler späterer Zeit zu, was die unterhalb angebrachte Angabe „1456 . Adi . 20 . de . APRILE — FO FATO QVESTO" zu bestätigen scheint. Die Namensinschrift: „·XP· ÕFALVS · PĪSIT" wird nicht „Cristoforo Ortali", sondern „Christofalus" zu lesen sein.

Gestalt, bleich, steif und leblos; aufgeschossene Schlankheit und gequetschte Züge sind Merkmale der übrigen Figuren; das Ganze ist in blödem gelben Ton gehalten, der über tiefem Verde liegt, die dunkeln Gewänder haben Wechselfarben und die Umrisse sind von grosser Genauigkeit.

Schon dieses Stück weist den Jacopo als einen bologneser Maler vom Ende des Trecento aus, dessen Zeichnung, Färbung und Typen sich wesentlich von demjenigen unterscheiden, mit dem er verwechselt worden ist, nämlich dem Urheber der Fresken in der S. Georgskapelle zu Padua. Den Jacopo degli Avanzii aber gibt völlige Uebereinstimmung des Stils in mehreren andern Arbeiten zu erkennen:

So in der Kreuzigung (Akad. zu Bologna N. 160), wo der Heiland am Baumkreuz dargestellt ist, mit dem Pelikan zu Häupten, aus dessen Nest eine fliegende Schlange steigt; an den Enden des Querarms 2 Propheten mit Rollen; diese nicht ohne Charakter, Christus selbst leidlich naturgemäss, aber mit groben Zügen. Magdalena umfasst den Stamm und verzieht den Mund, indem sie aufschaut, Maria fällt ihren Begleiterinnen ohnmächtig in die Arme, daneben Johannes, rechts die gewöhnliche Zuschauermenge, — das Ganze, ursprünglich jedenfalls Aufsatzstück eines Altargemäldes, ist die beste bolognesische Composition dieses Süjets. — Ein zweites sehr schadhaftes Tafelbild daselbst (N. 159), aus zwei Abtheilungen mit biblischen Scenen bestehend, gibt eine geringere Vorstellung von Jacopo's Manier; ein drittes von gleicher Beschaffenheit (N. 161) enthält u. a. eine Kreuzigung und die Krönung der Jungfrau. Akad. Bologna.

Hässliche Masken, Verzerrung und Uebertreibung der Geberden und schwache Technik kommen bei Jacopo zusammen; er ahmt die Giottisten von Ravenna und Pomposa nach, sodass also Bologna den florentinischen Einfluss durch sehr schlechte Kanäle empfing. Von den oben beschriebenen Arbeiten Jacopo's nun unterscheiden sich auch die ihm zugeschriebenen Fresken von Mezzarata nicht. Diese Malereien der ehemaligen Casa di Mezzo vor Porta S. Mammolo zu Bologna, welche die meisten der in Rede stehenden Künstlerzunft beschäftigt haben und 1404 beendet waren,[30] erhielten sich lange in gutem Stand, dann wurden sie

30 Nach Vasari III, 41.

nacheinander zugeweisst und ein Theil der Kirche abgesondert; jetzt sind sie wieder ans Licht gebracht.[31]

Mezzarata b. Bologna.

Beim Eintritt sieht man 8 Vorgänge aus dem Leben Josephs, — das erste und weiteste ebenso wie das letzte schwer zu erkennen, das zweite zeigt Joseph in der Cisterne, das dritte seinen Verkauf durch die Brüder, das vierte Jakob, wie er die blutigen Kleider erhält, das fünfte die Einkerkerung Josephs auf Verlangen der Potiphar, das sechste die Traumdeutung, das siebente das Wiedersehen der Brüder.[32] — Die abgetrennten Schöpfungsscenen von Adam bis Moses sind nach Vasari Arbeiten Cristofano's, welcher laut handschriftlicher Zeugnisse i. J. 1380 in der Mezzarata-Kirche gemalt haben soll.[33] — Der nächste tiefere Streifen bietet Darstellungen aus der Geschichte des Moses, wovon etliche beschädigt, andere restaurirt, noch andere entstellt sind; an Stellen, die verhältnissmässig genuin sind (z. B. wo Moses die Gesetztafeln zertrümmert), blickt ein giottesker Zug durch, der von der Manier Vitale's, Cristoforo's und Simone's abweicht, aber ohne alle Berechtigung auf Giotto's eigene Hand gedeutet wird,[34] da auch hier der bolognesische Charakter vorherrscht. — Die Gegenstände des dritten, untersten Wandstreifens sind offenbar dem Buch Daniel entlehnt und sollen die Unterschrift „Laurentius f." gehabt haben.[35] Die Fresken sind denen der zweiten Reihe sehr ähnlich und wie diese von roher Behandlung. — Oberhalb des Eingangsthores ist eine Geburt Christi aufgetaucht, welche mit Vitale's Namen bezeichnet gewesen sein soll.[36] — Der Raum links davon, in drei Reihen abgetheilt, enthält zuoberst unklare Reste einer Anbetung der Magier und der Flucht nach Aegypten.[37] Am untern Streifen sind noch Stücke eines letzten Abendmahls und des Wunders am Teich Bethesda übrig und darunter liest man die Inschrift: „J a c o b u s f e c i t".[38] Sämmtliche Bilder dieser Seite haben den Charakter der bologneser Schule vom Ende

[31] Dank dem Eigenthümer des Gebäudes, Herrn Minghetti, der die Tünche entfernen und etliche Bilder — darunter Darstellungen zur Schöpfungsgeschichte — absägen und in seiner Privatwohnung unterbringen liess.

[32] Eins davon ist an die Mauer versetzt, in welcher das Portal steht, doch ist dieses fast zerstört und auch die Namensspuren unterhalb des ganz hinten befindlichen unlesbar.

[33] s. Guida di Bologna v. J. 1845. Der Guida v. 1792, p. 397 liest den Namen unter den Josephbildern als „Jacopus f."

[34] So bei Lamo, Graticola di Bol. 16.

[35] Nach d. Guida v. 1792. Die Thätigkeit dieses Lorenzo in Mezzarata wird vom Guida v. 1845 auf Grund handschriftl. Notizen des 17. Jhd. (!) in das J. 1360 gesetzt.

[36] Felsina I, 18.

[37] Malvasia a. a. O. beschreibt jedoch die Bilder des Näheren und fügt hinzu, sie seien mit „Jacobus, Simeon f." bezeichnet gewesen.

[38] Das erste (nach Fels. I, 19) von Bagnacavallo retouchirt. Rosini Stor. II, 226 hat einige davon stechen lassen; von der Inschrift ist zwar die erste Silbe fast ganz zerstört, aber die Lesung wird durch Malvasia a. a. O. I, 18 bestätigt, der sie im ursprünglichen Zustande sah.

des 14. Jahrh. und im Allgemeinen den Stil der Jacopo, Simone und Cristoforo; aber keins davon zeigt die Hand des Galasso Galassi, der nach Vasari in dieser Kirche Passionsscenen gemalt haben soll.[39]

Was den malerischen Werth anlangt, so machen die Fresken von Mezzarata deutlich, dass Jacopo von Bologna verschieden war von Jacopo Avanzi aus Padua. Wie sorgfältig man wiederkehrende Künstlernamen einer und derselben Periode prüfen muss, zeigt die Existenz noch eines dritten Jacopo, der in Bologna als „Jacobus Pauli" registrirt ist.[40] Er war ein armseliger Kunstgenosse aus dem Anfang des 15. Jahrh., dessen blödgefärbte trockene und rauhe Temperabilder sich durch Schattenlosigkeit, geknickte Falten und strähnige Umrisse kennzeichnen.

Das erträglichste Stück dieses ganz untergeordneten Malers bewahrt das Archivio Notarile im Palazzo del Podestà in Bologna. Es stellt die Verkündigung in nicht ganz lebensgrossen Figuren dar mit dem im Gebet knieenden Stifter zur Linken, unter welchem der Name „Jacobus de Blăchitis" steht, während der Rahmen die Inschrift: „Jacobus Pauli f." trägt. — Theilweise von ihm ist ein grosses Altarbild in der complicirten venezianischen Fassung, welches der Kapelle S. Croce in S. Giacomo Maggiore daselbst zum Schmuck dient. Die obere Reihe hat die Signatur: „Jacobus Pauli f.",[41] und hier fallen die harten Figuren von dunkler undurchsichtiger Farbe und mangelndem Schatten umsomehr auf, da sie auf einem und demselben Bilde mit venezianischen Arbeiten in der Weise der Stefano und Lorenzo Veniziano zusammenstossen, die am Ende des 14. Jahrh. arbeiteten.[42] — Von ihm ist auch eine Krönung Maria's im Louvre[43] mit der Inschrift „Jacobus Pauli pinsit" und mehrere Stücke in der Akad. zu Bologna.[44]

Bologna.

Paris.

[39] Am äussersten Ende des untersten Streifens rechts vom Eingang existiren allerdings Spuren eines Fresko's, eine Hochzeit darstellend, welche dem Galasso Galassi zugeschrieben werden, und diese haben entschieden moderneres Aussehen als der übrige Wandschmuck.

[40] Vgl. die Verwirrung bei Malvasia, der Fels. I, 22 Fresken der Verkündigung und Kreuzigung mit der Sign.: „Jacobus Pauli f." unter der Angabe erwähnt, sie seien 1384 in der Sakristei der Kirche SS. Nabor und Felice zu Bologna gemalt.

[41] Im Mittelgiebel der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, auf den Flügeln zu beiden Seiten der Krönung Maria's verschiedene Heiligenfiguren, in den Aufsatzstücken die Verkündigung.

[42] Vermuthlich hat das ursprüngliche Werk den oberen Abschluss auf irgend eine Weise eingebüsst und Jacopo wurde beauftragt, ihn wieder zu ergänzen.

[43] Musée Napoléon III. N. 70. Holz, h. 0,55, br. 0,82 M, ein flaues Temperabild.

[44] N. 10, die Kreuzigung mit den Schächern und gewöhnlichen Nebengruppen, bez. „Jacobus Paulus f.", N. 11, Krönung der Jungfrau, ähnlich beglaubigt und besser; ausserdem N. 327, Figuren des Petrus, Joh. d. Täufers, Jakobus, Michael und d. Verkündigung, welche ursprünglich Theil von N. 11 gewesen sein mögen. Auch die knieende

S. Domenico. Bologna. Den Namen des Petrus Johannis, eines andern schwachen Bolognesen, finden wir an einem Fresko im Kreuzgang zu S. Domenico; es stellt die Dreieinigkeit dar, ist aber durch Zerstörung der halben Gestalt des Heilands am Kreuze beschädigt; links ein gleichfalls schadhafter knieender Mann, von seinem Schutzheiligen geleitet. Dieser Petrus ist keineswegs frei von den Mängeln seiner Zeit- und Landsgenossen, seine Gewänder sind trocken und geknickt und seine Conturen hart, indess Farbe und Bewegung der Figuren haben einen Anflug von Natur, der hin und wieder an giotteske Schule mahnt.[45] — Fernerem Studium der Werke dieses Mannes und anderer schwacher bolognesischer Talente gibt eine lange Liste des Kunsthistorikers der Felsina Probleme genug.[46] Nur einer von diesen verdient noch Erwähnung, Michele Lambertini (oder Michele di Matteo), von dem später noch die Rede sein wird.[47]

Akad. Bologna. Venedig. Ein hässliches und schadhaftes Stück von ihm — eine Pietà mit Johannes, Markus, Rochus und Antonius d. Abt, mit der Signatur: „Michaeli Mattei fecit 1462 (7?), besitzt die Akad. in Bologna (N. 103),[48] und die Akad. zu Venedig ein Altarbild mit Maria, Heiligen, einer Kreuzigung und Scenen aus dem Leben der heil. Helena mit der Inschrift „Michaeli Mattei . ononia f."[49]

Weiterhin werden nun die Leistungen je dürftiger desto massenhafter. Von bologneser Arbeiten in der Mutterstadt dieser Kunst selbst mögen nur noch folgende hier genannt sein:

Helena daselbst wird von Jacopo sein. Malvasia (Fels. I, 22) führt noch verschiedene Bilder derselben Hand in Imola, Faenza, Modena und Verona an.

[45] Als sein frühestes Werk v. J. 1415 kannte Malvasia (Fels. I, 31) eine Mad. mit Kind und Donor, sign.: „Petrus Joannis pinxit", in S. Frediano vor Porta S. Mammolo. Eine Mad. mit Kind, möglicher Weise von derselben Hand mit d. Inschrift: „1436. Petrus Johannis de Lianoris" (sehr schadhaft und mit Oelfarbe übermalt), findet sich in der Sakristei von S. Giuseppe bei den Kapuzinern ausserhalb Bologna. Ein anderes von gleichem Ursprung und dat. 1453 (Maria zwischen Heiligen, unter denen man Hieronymus und Petronius erkennt) steht in der Akad. zu Bologna N. 107. Ein Fresko von ihm im Hofe des dem Marchese Virgilio Davia gehörigen Palastes enthält die Mad. mit d. Kind zwischen Jakobus und einem zweiten Heil. und hat die Jahrzahl 1449.

[46] Malvasia, Fels. I, 32 ff.

[47] Vgl. Doc. Sen. II, 320, wo Urkundliches über Michele aus d. J. 1447 gegeben ist.

[48] Eine Mad. mit Kind und ähnlicher Inschrift v. J. 1469 hat ziemlich ebenso mangelhaften Charakter.

[49] N. 2 (Holz, h. 3,20, br. 2,30 M.) ursprünglich in S. Elena.

In der Cap. della Consolazione zu S. Stefano ein Benedikt mit Sixtus und Proculus, der Manier Simone's de' Crocifissi sehr verwandt, eine viertheilige Tafel mit Darstellungen aus verschiedenen Heiligenlegenden und der modernen Aufschrift: „Morbos pellit, innocẽm salvat, martyres regit, Dominus (demones?) fugat", im Stil des Jacopo degli Avanzii. Besser und unter Einfluss der Giottisten des beginnenden 15. Jahrh. ist ein Triptychon mit Maria und dem Kinde nebst Heiligen (einer davon Christophorus, ein anderer empfiehlt den Stifter, in den Spitzen Annunziata und Engel). Ferner an demselben Orte: die Heil. Antonius Abbas, Markus, Jakobus und Joh. d. Evang. nebst einer Krönung, alle zu einem Altarstück gehörig; unter dem letzten Bilde die Worte: „Johannes de". Der Stil wie ein Bild des Petrus Pauli aus dem Anfang des 15. Jahrh. — S. Stefano. Bologna.

Es ist müssig, über die abweichenden Lesarten der Inschrift eines Bildes in der Wiener Gallerie zu forschen, auf welchem Barisino oder Rarisino als der Vater des Tommaso di Modena erscheint, genug, dass dieser letztere hier und anderwärts sich als eins der untergeordneten Talente zweiter Klasse kundgibt; denn seine Bilder haben weder Vorzüge noch Fehler, die nicht von den bolognesischen, ravennatischen, modenesischen und venezianischen Machwerken dieser Zeit getheilt würden. Ob Tommaso in Modena oder Treviso geboren und gebildet war, ist für die Kunstzustände dieser Städte beweislos. Tommaso scheint Modena bevorzugt zu haben, denn er hängt fast auf allen Bildern, die wir von ihm kennen, diesen Ortsnamen an seine Unterschrift.[50] Er ist denn auch der erste Künstler dort, der wenigstens Geschick hatte, wenn auch das was er leistete nur von grosser Mittelmässigkeit zeugt.

Die Gall. zu Modena besitzt ein Altarbild in 6 Theilen — Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen und Nebenepisoden, jedoch dermassen durch Uebermalung entstellt,[51] dass man kein genaues Urtheil darauf Gallerie Modena.

[50] D. M. F. Federigi, Memorie Trevigiane, Venedig 1803, I, 65 ff. sucht nachzuweisen, dass Tommaso in Treviso geboren war und einen modenesischen Vater hatte.

[51] N. 32. (Holz, h. 0,41, br. 0,39) Maria's Kopf in Oel übermalt. Die Inschrift lautet: „Pulcros aurora mater pia vḡo decora ꝑ nobis ora Et in mortis nos suscipe ora... Thomas fecit 1385." — Auf die etwas verfängliche Gewähr des Abate Mauro Boni erwähnt Lanzi (II, 80) zwei Bilder, die angeblich vōn Tommaso i. J. 1351 in Venedig gemalt waren. Eine heil. Katharina, ehemals in der Gall. Molin, jetzt in der Akad. zu Venedig (N. 352, Holz, h. 0,51, br. 0,35), soll die Inschrift: „Io . TOMS . pictor de Mutina pin. anno MCCCLI" gehabt haben, doch ist dieselbe jetzt

stützen kann; aber aus dem weitausschreitenden Christus in der Vorhölle, der die alten Formen ins Gedächtniss ruft, und aus der übertriebenen Bewegung des heil. Hieronymus spricht die Schwäche eines Künstlers zweiten oder dritten Ranges.

Von den über Tommaso vorhandenen urkundlichen Nachrichten lehrt eine, dass er i. J. 1352 Auftrag erhielt, in der damals neugebauten Kirche und dem Kapitelhause S. Niccolò zu Treviso zu malen; dort sind noch Heiligenbilder auf Pfeilern, hier Dominikanerporträts erhalten.[52] Von ihm ist dann auch das in gubbianischer Weise gehaltene Lünettenfresko des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes im dortigen Dom.[53] — Im Jahre 1357 verliess Tommaso Italien und ging nach Prag. Dort entstand zunächst ein jetzt im Belvedere zu Wien befindliches Bild:

Belvedere. Wien. Madonna und das Kind, welches mit einem Hündchen spielt, zwischen dem heil. Wenzel von Böhmen und Dalmasius, mit der Inschrift: „Quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit. Quale vides lector, Rarisini filius autor".[54]

Sodann malte er für Kaiser Karl IV. im Schlosse Karlstein bei Prag[55] verschiedene Räume aus und lieferte mehrere Tafelbilder dahin. Von letzteren ist eine Madonna und ein freilich arg beschädigtes Ecce homo erhalten:

Karlstein b. Prag. Es zeigt Christus in einer Nische mit halbem Leib aus dem Grabe ragend, die Hände kreuzweis übereinandergelegt, Gesicht und Hand zerstört; in der Lünette darüber einen Engel (ganz schadhaft), ursprünglich auf Goldgrund, und auf der nur an einer Seite erhaltenen Umrahmung Spuren von Heiligengestalten. Die Inschrift unter dem Bilde lautet: „TOMAS · D' MVTINA · FECIT".

unlesbar und auch falsch; denn das Bild gehört ins Ende des 15. Jhd. Eine heil. Barbara von ihm ist verloren.

[52] Federigi, Mem. Trev. I, 187, beschreibt sie sämmtlich und constatirt den Autor, was die Bilder von selbst thun.

[53] Ueber dem Thor, welches aus der Sakristei der Beneficiati ins Schatzhaus führt.

[54] Belvedere II. Stock, Zimmer I, deutsche Schule N. 1 Holz, h. 2 F. 5 Z., br. 3 F. 1 Z. Das Patronymikum der Unterschrift ist lädirt.

[55] Vgl. die gleichzeitige Schilderung des Schlosses bei Beneš Krabice von Weitmil, (Script. rer. Boh. II): „fecit (Carol.) in superiori turri unam magnam capellam, cuius parietes circumdedit auro puro et gemmis pretiosis et decoravit illam tam reliquiis sanctorum, quam ornatibus etc. et ornavit picturis multum pretiosis."

Madonna und Kind (Halbfig., der blaue Mantel übermalt, etliche Stücke ausgebrochen) sind ebenfalls von einem Rahmen mit Heiligen umschlossen; oberhalb in der Lünette ein Engel; Heiligenscheine und sonstiger Schmuck auf diesem wie auf den Wandbildern des Karlsteins erhaben gearbeitet.

Die Fresken, die hier auf Tommaso zurückzuführen sind, befinden sich in der Kapelle der heil. Katharina: in der Altarnische ist die thronende Maria mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus gemalt; der davor knieende Kaiser wird vom Knaben, die Kaiserin von der Jungfrau gesegnet. Auf dem Parapet des Altars eine Kreuzigung mit den heil. Frauen und Johannes nebst Kriegern zur Seite auf Goldgrund, und an einer der Wände, theils von einem Holzgestell bedeckt, Heiligenfiguren (S. Adalbert, Sigismund, Wenzel, Prokop, Ludmila und Elisabeth); über der Thür wieder Kaiser und Kaiserin, welche ein Kreuz halten. Die Bilder der Glasfenster (Christus mit den Passionssymbolen und eine Kreuzigung) sind ohne Zweifel gleichfalls nach Tommaso's Entwürfen ausgeführt. Karlstein b. Prag.

Der Charakter der Fresken und Zeichnungen lässt wenig Zweifel darüber, dass sie von einem Modenesen gemalt sind, vielleicht unter Beihilfe des Nikolaus Wurmser, dem die Gemälde der dortigen Marien-Kapelle zugeschrieben werden, wo eine Madonna mit Kind sehr an Tommaso's Manier erinnert. Dass der fremde Künstler damals viel Einfluss auf die einheimischen hatte, beweist die Karikatur seines Stils an der groben Zeichnung in der Kreuzkapelle auf Karlstein, die von Theodorich von Prag herrühren soll. Mit diesem zusammen ist er angeblich mit Dekoration der Wenzelkapelle im Dom zu Prag betraut gewesen, aber die dortigen Ueberreste lassen jetzt kein Urtheil mehr zu. Eine mittelbare Spur von ihm findet sich dort nur noch an dem Schweisstuch der Veronica mit Heiligen im Rahmen (einem Byzantiner zugeschrieben) und in der Madonna mit Kind, die für Cimabue gilt. Ein stilistisches Seitenstück zu letzterem bietet sich in einem Bilde „der altdeutschen Schule“ im Stifte Strahow bei Prag. Prag. Dom.

Tüchtiger als Tommaso war Barnaba von Modena, der die bolognesischen und pisanischen Zeitgenossen übertraf und sich in achtbarer Weise den kleineren Sienesen näherte. Seine Thätigkeit zog ihn namentlich nach Piemont und Pisa, wo auch noch Etliches von ihm existirt. Mit Vorliebe malt er die Madonna mit dem Kinde nach sienesischer Art; Lichter und Schatten sind

über Verdegrund aufgetragen, die Gewänder vielfach gefältelt und mit Gold ausgeputzt; regelmässige Verhältnisse, runde und breite Köpfe, starre Augen und langfingerige Hände sind Kennzeichen seiner Arbeit. Das älteste Stück, das wir besitzen und welches seinen Stil vollkommen repräsentirt, ist aus dem J. 1367:

Frankf. a/M. Eine Halbfigur der Maria, welche das Kind in den Armen hält, Eigenthum des Städelschen Museums in Frankfurt a./M.,[56] mit der Inschrift: „BARNABAS · DE · MVTINA · PINXIT · ANNO · MCCCLXVII".

Wenig jünger und ursprünglich von gleichem Werth ist das Exemplar im Berliner Museum, nur hat es starke Unbill erfahren und ist sehr dunkel geworden:

Gallerie. Berlin. Hier hält Maria das Kind ähnlich wie Rafael's Sistina, beide nach dem Beschauer blickend; auf dem linken Zeigefinger des Knaben sitzt ein Stieglitz nach einem Gegenstande pickend, welchen das Kind in der Rechten hält. Das blaue Kleid der Madonna ist mit langen Goldstreifen durchzogen, die von den Höhepunkten ausgehend nach der Form laufen, das Kind hat zinnoberrothen Rock und um den Hals ein Korallenamulet. Die Inschrift lautet: ✝ Barnabas . de mutina pinxit mc̊cclxviiij.[57]

Ueber die Lebensschicksale des Malers während der Jahre, da diese Bilder entstanden, klärt kein Nachweis auf. Auch von 1370 und 74 haben wir nur Werke, ein anderes von 1377[58] hat sich verloren.

S. Domenico. Turin. Jenes ist das für S. Domenico in Turin gemalte Madonnenbild, auf welchem das Kind wieder wie oft auf seinen Darstellungen die Korallenzacke trägt und einen Streifen hält mit dem Spruch: Beati qui audiunt etc. Die Signatur lautet: „✝ BARNABAS · DE · MVTINA · PINXIT · MCCCLXX".[59]

Ein viertheiliges Bild, Krönung Maria's, Dreieinigkeit mit Joh. d. Evang. und der Jungfrau, Madonna mit Kind und Stiftern, sowie die

[56] N. 1. Holz, Temp., Goldgr. h. 42", br. 28" 6''' Par. Z. Im Heiligenschein Maria's steht: „ave gratia plena dominus tecum."

[57] N. 1171. Leinw. auf Holz, h. 3 F. 4¾ Z., br. 2 F. 1 Z. Im Heiligenschein Maria's wieder der englische Gruss.

[58] Es war Altarstück im Kloster S. Francesco zu Alba in Piemont, welches zu Tiraboschi's Zeit noch dort existirte; nach Della Valle war das Datum 1357. Vgl. Bonaini 99 u. Lanzi III. 293.

[59] Vgl. Bonaini, Mem. ined. 100.

Kreuzigung, sign.: „Barnabas de Mutina pinxit 1374[60] — eine schöne Arbeit des Meisters — besass Lord Wensleydale.

Dass Barnaba einen grossen Theil seines Lebens in Piemont zugebracht hat, bezeugt nicht blos die Erwähnung dortiger Arbeiten, sondern auch die Notiz, dass die Vorstände des pisaner Campo Santo, als sie 1380 die Raineri-Fresken durch ihn vollenden lassen wollten, einen Boten nach Genua schickten.[61] Der Meister kam auch nach Pisa; den Raineri-Cyklus hat er indess nicht fertig gemacht, wol aber malte er dort zwei Altarstücke für S. Francesco, ein drittes für das Kloster S. Giovanni de' Fieri und noch ein viertes in der kleinen Kirche zu Ripoli nicht weit von der Stadt.

Von den beiden Bildern für S. Francesco ist nur eins übrig, die Halbfigur der Jungfrau mit dem Kinde an der Brust, unter einem in ein Rechteck eingewölbten Bogen, dessen Aussenzwickel zwei Medaillons mit der Verkündigung füllen; hinter Maria halten 4 Engel den Teppich; ausserdem andere Figuren, sign.: „Barnabas de Mutina pinxit". Es ist in Typus und Formgebung das beste Stück seiner Gattung, das wir vom Meister besitzen.[62] S. Francesco u. Akad. Pisa.

Das Altarstück von S. Giovanni — bei Aufhebung dieses Klosters zuerst in die grosse Kapelle des Campo Santo, jetzt in die Akad. zu Pisa versetzt — hat die Signatur: „Barnabas de Mutina pinxit", und darunter: „Cives et mercatores pisani pro salute a" Es ist eine lebensgrosse Madonna, welche, das Kind stehend auf dem Schoosse, vor einem von 6 Engeln gehaltenen Teppich thront und von 2 andern angebetet wird, die mit Schriftrollen in den Händen vor ihr knieen. Die gravirten Ornamente auf den Kleidern sind von höchster Sauberkeit, das Bild überhaupt mit grosser Geduld durchgeführt, doch die Erhaltung schlecht.[63]

[60] Den Gegenständen und der Inschrift nach identisch mit dem viertheiligen, welches Agincourt (Pl. CXXXIII) ohne Angabe der Provenienz gibt. Auffällig ist hier die Darstellung der Trinität: Gottvater mit dem Gekreuzigten in der Mandorla, an deren Seite die Evangelistenzeichen als thierköpfige Menschengestalten angebracht sind, und zwar oben Adler und Mensch schwebend, unten Ochse und Löwe kauernd neben der sitzenden Maria und Johannes.

[61] Vgl. B. I, S. 328, Bonaini 102 und Roncioni, Ist. pis. (Arch. stor. VI, P. 7, 950).

[62] Das jetzt fehlende Pendant enthielt die Krönung Maria's und daneben die Heil. Franz, Ludwig, Antonius von Padua u. den Beato Gerardo. Vgl. Morrona III, 90 und Bonaini 101.

[63] Die Fleischtöne sind abgerieben und das Kleid Maria's nachgedunkelt und retouchirt. — Zwei Flügelstücke eines Altarbildes — ebenfalls in d. Akad. zu Pisa — mit Petrus und Jakobus d. älteren, Andreas und einem mönchischen Heil. mit Stab, lebensgrossen Figuren, von Medaillons mit je einem Heiligen überhöht, wird man vermöge ihrer Typen und Formen und der heiteren

Ripoli. Als sein bestes Altarstück muss dasjenige in Ripoli bezeichnet werden.[64] Hier sitzt Maria in ganzer Figur und gibt dem Kinde die Brust; 4 Engel halten hinter ihr den Vorhang; in der Umgebung Andreas und Bartholomäus, Petrus und ein Heiliger in Bischofsornat. Aufsatzmedaillons enthalten die Verkündigungsfiguren. Das Bild ist trotz der fehlenden Signatur technisch und künstlerisch entschieden Barnaba's Eigenthum.

Modena. Auch die Gall. in Modena besitzt ein schönes Exemplar mit der Unterschrift „Barnabas de Mutina pinxit" (ehemals in der Sammlung Puccini zu Pistoia).

Minder begabt als Barnaba war der mehr in bolognesischem Stil arbeitende Seraphino de' Seraphini, über dessen Kunst, Namen und Lebenszeit ein Bild im Dom zu Modena Aufschluss gibt:

Modena. Es stellt die Krönung der Jungfrau nebst biblischen Episoden dar und ist signirt „Seraphinus de Seraphinis pinxit 1385 die Jovis XXIII Marcii". Hier berührt sich bologneser Stil und giotteske Empfindungsweise; die Behandlung ist roh, die Farbe blöd und flach und kalt schattirt.[65] —

Nach diesem kurzen Ueberblick über die frühe modenesische Kunst betrachten wir Ferrara, wo ohne Zweifel ebenso gute und ebenso alte Kunstthätigkeit geblüht hat, wie in den benachbarten Städten. Auf Grund alter Memorialien[66] wird berichtet, dass im Jahre 1242 Azzo von Este, der erste Herr von Ferrara, einem Gelasio di Niccolò den Auftrag gab, in einem Bilde den Fall des Phaeton darzustellen, und dass ferner Bischof Filippo von Ferrara ein Gemälde der Madonna und eine Insignie des heil. Georg bei

leuchtenden Töne gleichfalls dem Barnaba zuschreiben dürfen.

[64] Es hängt über der Sakristeithüre. Auf dem Rahmen liest man nur die Worte: „Jacobus compagnius Pisanus."

[65] Roh gehaltene Fresken von modenesischem Charakter finden sich in verschiedenen Theilen des Doms, besonders in der Kapelle am Chor. Es sind Arbeiten eines gewöhnlichen lokalen Malers aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jhd.

[66] Bericht darüber gibt Dr. Ferrante Borsetti in seiner „Historia almi Ferrariensis Gymnasii 1735" und zwar nach Excerpten eines alten 1193 geschriebenen Codex des Virgil, welcher nach G. Baruffaldi (Vite de' pittori Ferrar. Ferr. 1844 I, 8, II, 517) aus der Bibliothek der Karmeliter in Ferrara in Besitz der Alvarotti, Grafen von Padua, und später in den Bücherschatz des dortigen Seminars kam. Am Ende des Codex stand der Name Gio. Alighieri als des Miniators, und auf der letzten Seite war aus späterer Zeit und in Vulgärsprache jene historische Notiz hinzugefügt.

ihm bestellte, welche in der Prozession zur Einholung des venezianischen Gesandten Tiepolo in Anwendung gekommen sei. Gelasio erscheint da als Einwohner des Georgsbezirks und als Schüler des Teofane von Constantinopel, was den Zanetti verführte, diesen Griechen als Haupt der venezianischen Schule zu betrachten.[67] – Sucht man neben diesen fabelhaften nach zwingenden Urkunden der Thätigkeit des Gelasio, so lässt sich schlechterdings keine auch nur annähernde Klarheit gewinnen.

Die Sammlung Barker in London besitzt ein Werk, das ihm zugeschrieben wird[68] — angeblich das Porträt (Kniestück) des Obizzo von Este, aber diess ist übermalt und hat ganz modernes Aussehen. London. — Ein anderes, die Madonna im Dom zu Ferrara, steht in so hoher Verehrung, dass es nur den Gläubigen und zwar blos zu einer bestimmten Zeit des Jahres gezeigt wird.[69] Ferrara.

Ein Stück Fresko aus der ehemaligen Kirche de' Martiri in Ferrara — Maria ohnmächtig in den Armen der Frauen — ist jetzt Eigenthum des Professor Saroli daselbst und gehörte früher zu der Kreuzigung an der Chorwand, welche dem Gelasio zugeschrieben wird. Wenn die Zeit dasselbe auch stark mitgenommen und entstellt hat, so kann man dieses Bruchstück, welches die Uebertreibung und Verzerrung gewisser Werke in Pomposa und Ravenna theilt, nichtsdestoweniger unter die gewöhnlichen Leistungen des ausgehenden Trecento classificiren. Der Meister ist darnach ein Giottist letzten Grades, an Fähigkeit noch unter Julian von Rimini.[70] Ferrara

Die nach Gelasio benannte Madonna in der Gall. Costabili[71] stammt aus dem 15. Jahrh., und wenn die verlorenen Arbeiten desselben Malers, welche Citadella[72] aufzählt, von derselben Beschaffenheit waren, dann ist er seinen Werken nach eine fabelhafte Persönlichkeit.

Laudadio Rambaldo, der um 1380 geblüht,[73] in der Servitenkirche bei Castel Tedaldo unweit Ferrara gemalt haben

[67] Vgl. Lanzi III, 185; er sowie Frizzi (Memorie historiche III, 147 bei Laderchi, La Pitt. Ferrarese, Ferr. 1856, 20) und Tiraboschi (Not. d'art. Mod., Modena 1781) zweifeln an der Echtheit dieser Angabe, Baruffaldi und Scalabrini (Pitture di Ferrara, 109) glauben daran.

[68] Früher in der Gall. Costabili in Ferrara.

[69] Wir bekennen, weder diesen Zeitpunkt getroffen, noch denjenigen abgewartet zu haben, an welchem verschiedene angebliche Bilder Cavallini's in Florenz sichtbar werden.

[70] Die Stücke, welche sich noch innerhalb der (zuletzt als Militärhospital dienenden) Kirche befinden — sie sind jetzt überweisst — haben noch geringern Werth und waren von rohestem Schlage.

[71] Gestochen bei Rosini I, 148.

[72] Catalogo histor. dei Pitt. Ferraresi T. I, 8 ff.

[73] Noch Lanzi III, 186 und Laderchi a. a. O. 22 machen aus Laudadio und Rambaldo zwei Maler, s. dagegen Baruffaldi a. a. O. I, 10 und 471.

soll[74] und von dem eine gänzlich übermalte, erst kürzlich wieder aufgedeckte Madonna im Hofe des Castel Ducale in Ferrara gezeigt wird, ist mit einfacher Erwähnung abzuthun. Hierbei muss erwähnt werden, dass, wenn Giotto überhaupt je in dieser Stadt thätig war, seine Arbeiten nicht mehr zu finden sind. Doch müssen wir das Bruchstück eines Fresko mustern, welches kürzlich im ehemaligen Palazzo Estense, jetzt Universität, wieder herausgewaschen wurde:

Ferrara. Univers. Dargestellt ist eine Kampfscene: man sieht ein Weib auf der Zinne eines Thurmes, zu dessen Seiten zwei andere sich in heftiger Bewegung zerren, und dicht daneben einen Mann, der mit dem Bogen schiesst. Auf der gegenüberliegenden Wand wieder auf einem Thurm das Bruchstück einer Figur, welche auf der Orgel spielt, — beides geringfügige Arbeiten aus dem Anfange des 15. Jahrh.

Eben an diesem Orte nun soll Antonio Alberti von Ferrara gemalt haben, der jedoch an jenen Freskostücken unschuldig ist. Seine Anleitung empfing er, wie es heisst,[75] in der florentinischen Schule und zwar unter Agnolo Gaddi, seine Arbeiten aber reichen bis 1439 abwärts. Nach Berichten der Lokalhistoriker ging er von Florenz nach Urbino und Città di Castello und bekam 1438 im Palazzo Estense Bilder zu malen, welche die Union der griechischen und lateinischen Kirche verherrlichen sollten. Eins dieser Fresken — ein Christus unter den Auserwählten — hat bis 1780 dem Einflusse der Zeit getrotzt und verschaffte dem Orte die Benennung „Palazzo del Paradiso", ist aber seitdem verschwunden. — Antonio da Ferrara hielt sich häufig in Bologna auf und verheirathete eine Tochter Calliope mit Bartolommeo, dem Vater des wohlbekannten Timoteo Vite.[76] In S. Bernardino bei Urbino haben wir nun auch ein beglaubigtes Kunstwerk von ihm:

S. Bernardino b. Urbino. Es ist ein monumentales Altarstück, dessen Theile auseinandergenommen sind, das in der ursprünglichen Gestalt aber die fast lebensgrosse Jungfrau mit dem auf ihrem Schoosse schlafenden Kinde darstellt,

74 Die Kirche ist nach Laderchi im J. 1635 zerstört.

75 Vasari II, 155.

76 Vas. VIII, 148. Vgl. dagegen die Urkunden v. 1464—65 in Pungileoni's Elogio stor. di Tim. Vite, Urbino 1835.

umgeben von Petrus, Paulus, Louis von Toulouse, Joh. d. Täufer und Hieronymus in ganzen Figuren, im oberen Streifen Katharina, Antonius von Padua, Ludwig, Klara und zwei andere in Halbfiguren; an der Mitteltafel die Inschrift: „1439 Antonius de Ferairia".

Auffassung und Behandlung verrathen keine Spur von giotteskem Einfluss, die Figuren sind hölzern und schlecht gezeichnet, die Köpfe breit und hässlich und die Gewänder in sinnlose Falten geknittert. Das Tempera-Colorit ist hart, sehr roth und schlecht schattirt.[77]

Eine ähnliche schwache Leistung hat wenigstens den Werth, zum Kriterium für verwandte Arbeiten zu dienen. Demnach gehört diesem Antonio da Ferrara das Bruchstück eines Verkündigungsengels[78] in S. Maria della Nunziata ausserhalb der Mauern S. M. d. Nunz. von Urbino an, ein warm gefärbtes und nicht unangenehmes Stück b. Urbino. Fresko mit zarter von gerundetem Contur umschlossener Gestalt in geflochtenem Haar und Kappe.[79] Ferner sind zu nennen:

Die Fresken der Bolognini-Kapelle in S. Petronio zu Bologna, S. Petronio. welche Vasari dem Buffalmacco zuschreibt,[80] wo die Figuren von Hei- Bologna. ligen, Mönchen und Bischöfen an Decke und Pilastern des Eingangs Antonio's eigenthümliche Gedrungenheit und Breite der Formen, seine langen geschlossenen Augen, massigen Gewänder und mangelhaft gezeichneten Hände und Füsse zeigen. — Dieselben Züge charakterisiren die Darstellungen der Passionsgeschichte, des Paradieses und der Hölle im Innern, wo die Gestalt des Erzengels Michael mit der Seelenwage in Form, Kopf und Haartracht als Seitenstück zu dem Engel in der Annunziata bei Urbino auffällt. Manchen Figuren im Paradiese lässt sich muskulöse und gut proportionirte Gestalt nicht absprechen, wie auch die Köpfe ziemlich kräftigen Ausdruck haben.

Dieselbe Hand hat die Fresken v. J. 1433 geliefert, welche noch S. Ant. Ab. heute das Innere des Chors in S. Antonio Abate zu Ferrara Ferrara. schmücken,[81] Darstellungen der Jungfrau (Halbfigur) mit dem Kinde an der Brust, zwischen Benedikt, Sebastian, einem dritten Heil. und einem Engel mit der Wage.[82]

[77] Seitentheile und obere Tafeln hängen jetzt gesondert neben dem Mittelbilde.

[78] Theilweise durch einen hölzernen Altar verdeckt.

[79] Das blaue Kleid theilweis übermalt.

[80] Vgl. B. I, 323.

[81] Zu ihrer Betrachtung bedarf man besonderer Erlaubniss.

[82] Die Inschrift besagt: „Hoc opus fecit fieri soror Agnetis de Fontana MCCCCXXXIII." — An 6 kleinen sehr schadhaften Halbfiguren von Heiligen, jetzt in der Sammlung des Hrn. Saroli in Ferrara, welche fälschlich dem Giotto zugeschrieben sind, nimmt man deutlich die Verwandtschaft besonders mit den Decken- und Pilasterfiguren der Bolognini-Kapelle wahr. Diese geschmack-

Alle diese Arbeiten stellen Antonio's Stil als eine Mischung von bolognesischer mit giottesker Manier dar, wie ihn die meisten Maler Bologna's an der Wende des 14. und 15. Jahrh. an sich tragen.

Ueber die lokalen Künstler Pistoia's aus dieser Zeit, von deren frühesten Spuren bereits die Rede gewesen ist,[83] genügt ein kurzer Ueberblick.

Pistoia. Ausser den Krucifixen und den Arbeiten des Coppo, die mehr in die florentinische Kunst hinüberschielen, beschreiben die Historiker Pistoia's ein i. J. 1140 von der Aussenwand abgenommenes Fresko der Jungfrau mit dem Kinde am Altar der Madonna delle Porrine, über welches, wie bei allen derartigen ehrwürdigen Reliquien, das Urtheil nicht sicher festzustellen ist. Erwähnt findet sich dann ein Manfredino d'Alberto, welcher 1291 die Kapelle S. Procolo im Dom und 1292 die Kirche S. Michele in Genua dekorirte.[84]

Die Fresken in der Cap. S. Jacopo[85] im Dom zu Pistoia waren i. J. 1347 von Alesso d'Andrea und Bonaccorso di Cino mit verschiedenen Genossen ausgeführt,[86] unter denen sich Tommaso di Lazaro und sein Bruder Jacopo befanden. Dieser malte in Pistoia eine Madonna mit Kind zwischen Johannes und Katharina, wird 1368 urkundlich und soll 1373 in Florenz gearbeitet haben. Auch ein Filippo di Lazzaro erscheint i. J. 1380 in S. Jacopo zu Pistoia thätig.[87]

Neben diesen leeren Namen treffen wir auf Giovanni di Bartolommeo Cristiani, von Vasari als Schüler Cavallini's angeführt und i. J. 1374 nachweislich unter den Anziani seiner Vaterstadt.[88]

1382 war er der Vermuthung nach[89] im Campo Santo zu Pisa beschäftigt, und sicher ist, dass er 1390 eine Madonna mit Kind zwischen Nikolaus und Joh. d. Täufer im Oratorio dei Nerli zu Montemurlo malte; auch für die Kirche der Umiliati in Pistoia soll er eine Madonna geliefert haben. Sein letztes, jetzt zerstörtes Werk war die Dekoration einer Kirche in Pistoia, welche als „Disciplina dei Rossi“

voll gefärbten und mit der ganzen Sorgfalt und Weichheit des Miniators ausgeführten, aber in der dem Antonio eigenthümlichen breiten Formgebung gezeichneten Tafeln stammen aus S. Antonio Abate.

[83] Vgl. B. I, 165 f. Pistoia.

[84] Diese Kirche und jene Kapelle bestehen nicht mehr. Ueber S. Procolo vgl. Ciampi 117 u. 145.

[85] 1786 überweisst.

[86] Sie stellten Scenen aus der Legende des Jakobus und an der Decke Christus in der Glorie dar; die Gesammtkosten betrugen 1510 Lib. Ciampi 93, 94, 145—50.

[87] ibid. 106 u. 107.

[88] Vas. II, 85, Tolomei, Guida 161.

[89] Vgl. Ciampi 117.

bezeichnet ist;[90] sie bestand in Bildern aus der Genealogie und dem Leben des Heilands.

Da uns diese Beweisstücke fehlen, sind wir auf das ehemals durch Cristiani's Namensinschrift beglaubigte Altarstück v. J. 1370 angewiesen,[91] welches in der Sakristei von S. Giovanni Evangelista in Pistoia hängt. Es stellt den Evangelisten Johannes bärtig und mit strengernsten Zügen mit Feder und Buch in edler Haltung thronend dar, von zwei Engeln behütet, welche die Enden des Teppichs halten, von dem sich seine Gestalt abhebt. Vorn am Boden andere Engel von holdem Ausdruck auf Laute und Viola spielend, in den Ecken knieen eine Nonne und ein Priester. Die Engel haben etwas von der Milde Orcagna's, den Cristiani studirt haben mag.[92] S. Giov. Ev. Pistoia.

Dieses Altarwerk aber führt uns aller Wahrscheinlichkeit nach auf den wirklichen Urheber der Fresken der Lodovico-Kapelle in S. Francesco zu Pistoia, die für Puccio Capanna's Arbeit gehalten werden,[93] und ausserdem lässt sich Cristiani's Stil auch in einigen Wandgemälden der ehemaligen Kirche S. Antonio di Vienna[94] daselbst wiedererkennen. S. Francesco. S. Antonio. Pistoia.

Cristiani soll ferner im Dom zu Pistoia und im Palazzo Vescovile gearbeitet haben, auch hat er die Zeichnung für den Silberaltar in S. Jacopo geliefert.[95] —

Endlich entbehrt auch Prato, wo viele Bilder der florentinischen Schule existiren, eines heimischen Kunstbetriebes nicht ganz. Wir hören von einem Bettino, welcher 1312 die Sage von der Entführung des heiligen Gürtels in der dortigen Pieve bildlich

[90] Die Arbeit begann 1396 und endete 1398 und der Künstler erhielt für jedes Theilstück 8 und 5 Goldfl. Vgl. Tolomei 163.

[91] Tolomei 102. Jetzt hat es nur noch die Aufschrift: „Hoc opus fecit fieri prbr̃ Philippus Simonis Francisci p. aĩa Dñe Lambre sororis eius A. D. MCCCLXX."

[92] Vier kleine Abtheilungen schmücken jede der Seitentafeln, die 4 oberen in roherem und schwächerem Stil als die übrigen. Das Bild befand sich früher mitten in der Kirche S. Giov. Evang. und darf nicht mit einem im Vestibül der Sakristei verwechselt werden, welches von anderer Hand ist und mehr von den Eigenthümlichkeiten Taddeo Gaddi's an sich trägt.

[93] Vgl. B. I, 312, 313.

[94] Jetzt Privathaus, Piazza S. Domenico N. 355. Der obere Theil des Gebäudes (ehemals die Decke der Kirche) ist durch Wände abgetheilt, welche hineingezogen wurden, um Wohnzimmer aus dem Raume zu machen. Ein Stück davon bietet Christus in der Glorie im Paradies mit den Zeichen des Thierkreises, hat weiche lichte Töne und weist in Typen und Gewandmotiven auf Studium Orcagna's zurück; Profile und Umrisse ähneln denen des Cristiani auf dem Bilde in S. Giovanni und auf den Fresken der Cap. S. Lodovico. Die übrigen dort sichtbaren Malereien sind von schwächerer Hand und gelten mit gutem Schein für Arbeiten des Antonio Vite.

[95] Tolomei, Guida di Pistoia, 13.

darstellte, ferner Fresken im Kanonikat von S. Tommaso geliefert hat und 1360 für Wappenschilder der Consoli di Giustizia Zahlung erhielt;[96] ferner von einem **Guido**, der 1330—40 im Hause des „Conservator“ von Prato Fresken malte, und schliesslich von **Migliore di Cino** und **Giovanni di Lotto**, welche 1348 als pratesische Maler auftraten.[97]

[96] Giorn. stor. d. Arch. Tosc. II, p. 248 und Calendario Pratese Anno 1630. p. 102.

[97] Ibid. 103.

ACHTZEHNTES CAPITEL.

Die Maler in Verona, Padua, Mailand und Venedig.

Noch lange nachdem der entartete italo-byzantinische Stil durch die florentinische und sienesische Schule überwunden oder verjüngt war, hielt der Norden Italiens unter venezianischem Einflusse an alterthümlichen Formen und Methoden fest. Zogen auch die mächtigen Geschlechter der Carrara und della Scala den Giotto an ihren Hof, der die Eifersucht der heimischen Künstler gereizt haben wird, so hat doch seine Weise im ganzen lombardischen Gebiet keine nachhaltige Wirkung gehabt; ein vereinzeltes Beispiel in Colalto bietet nur Mischung altvenezianischen Stils mit dem des jüngern Gaddi. Nicht anders ist es in Padua, wo Giotto lange gewohnt hat, und selbst in Verona, wo Alboin oder Can Grande Zeugen seines Schaffens waren, ohne dass sich ihm ein Nachfolger fand, denn bis in die zweite Hälfte des Trecento hinein verharrt die Hauptstadt der Scaligeri in öder Unfruchtbarkeit. Die Kunst Verona's entwickelte sich auf derselben schiefen Ebene wie in andern Städten von Mittel- und Unteritalien. Wir weisen nur auf eine Darstellung der Taufe Christi in S. Nazario e Celso hin, die S. Naz. e Celso. Verona.
aus frühchristlicher Zeit rührt und bis vor kurzem in ihrer Art nicht allein stand, dann in der Krypta zu S. Fermo auf eine in primitiver Formgebung gemalte Sirene, auf Figuren, die bis ins 12. Jahrh. zurückdeuten, endlich auf die Kreuzabnahme an einem Pfeiler daselbst, welche die Füsse Christi noch einzeln befestigt

Garten d. Casa Smania. zeigte.[1] In dem zur Casa Smania gehörigen Garten bei S. Nazario e Celso enthält eine aus dem rohen Felsen gehauene Kapelle Engelfiguren in Nischen, die von ansehnlichem Alter sind; ebendort sieht man auf einer untern Bewurfschicht einen Löwen und auf neuerem Antrag eine Taufe Christi (mit Handauflegung), ausserdem Heilige in Nischen und an der Decke Christus in der Glorie, Bilder, von denen das jüngste wol bis ins 11. Jahrh. zurückreichen mag. Noch älter scheint eine Figur auf Stein in S. Siro e Libero. S. Siro e Libero zu sein; ein Bildniss — angeblich Pipin — in S. Zeno Magg. S. Zeno Maggiore wird ebenfalls ins 11. Jahrh. versetzt. Das in derselben Kirche sichtbare Fresko der Kreuzigung[2] mit dem segnenden Gottvater darüber, Maria und Johannes zu den Seiten und noch anderen Heiligen ist nicht so alt, wie die Lokalforscher annehmen, aber es gehört doch in die erste Hälfte des 14. Jahrh. und wurde ohne Zweifel im Auftrage des Fraters ausgeführt, den man in Miniatur neben einer zweiten Gestalt am Fusse knieen sieht.

Der älteste Künstler, welcher wenigstens namhaft wird, ist Turone, Maler eines jetzt im Museum zu Verona befindlichen monumentalen Altarstücks:[3]

Museum. Verona. Dieses enthält in der Hauptreihe die Dreieinigkeit, umgeben von S. Zeno, Joh. d. Täufer, Petrus und Paulus; Propheten und Engel im Rahmen füllen die Zwickelfelder, und in 3 Aufsätzen sind die Incoronata, Katharina und eine andere Heilige gemalt. Am Rahmen die Worte: „OPVS · TVRONI 1360". Charakteristisch ist den Figuren gedrungener Wuchs und formlose Extremitäten, der Kopf Christi hat runde archaische Gestalt, die Augenlider sind lang und die Winkel abwärts gezogen; dazu kommt bei harten Umrissen, heitern Farben, die warm und flach sind, grobe Gewöhnlichkeit und ein Liniendetail, wie man es bei Ottaviano Nelli oder anderen Nachfolgern des Taddeo Bartoli antrifft.

Turone leitet eine halb umbrische Kunstperiode in Verona ein, steht aber beträchtlich unter seinem Zeitgenossen Altichieri, der die heimische Stilweise mit giottesken Zügen verquickte. Bei

[1] Die Fresken in der Krypta von S. Fermo sind seit der Umgestaltung des Gebäudes in eine Schenke verschwunden.

[2] An der Innenseite des Hauptportals, beim Eingang links.

[3] N. 51 (Holz, h. 1,50, br. 2,15 M.), ehemals in der Kirche der SS. Trinità. Der schwere Rahmen ist stark profilirt, wie es die geringeren Schulen Umbriens liebten.

ihm selbst werden diese Elemente noch von solchen niedergehalten, die aus der byzantinischen Zeit stammen. Mit Hilfe seines Altarbildes lässt sich dem Turone und seiner Schule noch Mehreres nachweisen:

So eine Kreuzigung mit zahlreichen Figuren über der Innenseite des Portals von S. Fermo Maggiore, eine überladene Composition, die fälschlich dem Cimabue zugewiesen wird, mit fehlerhaften Gestalten im Charakter der oben beschriebenen; — ferner ein segnender Heiland in der Lünette über dem Aussenportal von S. Siro e Libero, und Fresken des 14. Jahrh., worunter eine Taufe Christi.[4] Andere Arbeiten gleichen Schlags hier und in anderen Kirchen bezeugen den niedrigen Stand der damaligen Kunstleistungen Veronas. Versch. K. Verona.

Plötzlich begegnen nun Maler, die sich mit den Giottistenschulen auf gleicher Stufe halten und deren Meisterwerke nicht blos in Verona, sondern auch in Padua gesucht waren. Vasari charakterisirt z. B. den Aldigieri da Zevio als Freund und Courtisan der Scaliger und lässt ihn ausser vielem Anderen den grossen Saal ihres Palastes malen, wo er den Kampf um Jerusalem nach Josephus' Bericht dargestellt habe, und zwar sei er dabei mit viel Geist und Besonnenheit zu Werke gegangen, indem er jede Wand mit Einem Gegenstande füllte und mit einem Ornamentfries einsäumte, in denen auf Medaillons Bildnisse berühmter Zeitgenossen, besonders aus dem Hause der Scaliger angebracht waren; unter den Literaturgrössen soll auch Petrarka eine Stelle gefunden haben; alles diess sei mit grosser Erfindung und künstlerischer Weisheit und in einer Farbe ausgeführt gewesen, die vortrefflich gehalten habe. „Nebenbuhler Aldigieri's“, fährt Vasari fort, „war hier der Bolognese Jacopo Avanzi, welcher unter jenen Bildern zwei schöne Triumphe a fresco malte, und zwar mit so viel Kunst und guter Technik, dass sie bei Mantegna grosses Lob fanden.“[5] Leider haben sich diese wichtigen Arbeiten nicht erhalten, aber noch von anderen erzählt Vasari, betreffs deren wir glücklicher daran sind. „Zusammen mit Aldigieri und Sebeto[6] von Verona

[4] Nicht zu verwechseln mit anderen in der Manier des Altichieri in der Cap. Cavalli zu S. Anastasia.

[5] Vasari VI, 89, 90.

[6] D. i. Aldighiero da Zevio; Sebeto ist die lateinische Form und Orts-, nicht Familienname, wofür es Vas. VI, 91 hält. Vgl. Lanzi II, 76.

schmückte Jacopo die S. Georgs-Kapelle in Padua aus: — die oberen Wandtheile malte Jacopo Avanzi, tiefer unten gab Aldigieri Historien der heil. Lucia und ein Cenacolo, und Sebeto[7] Bilder zur Johannes-Legende.“ Hundert Jahre bevor Vasari diess schrieb, stellte Michael Savonarola in seiner Beschreibung der Kunstschätze Padua's an erste Stelle den Giotto — als Autor der Fresken in der Arena und im Santo, an zweite den Bolognesen Jacopo Avantii — als Maler der dortigen Jakobs-Kapelle, an die dritte den Altichiero von Verona wegen des Schmuckes der Cap. S. Giorgio.[8] So bestimmt indess auch die Angabe Savonarola's auftritt, sie wird durch Urkunden des Archivs der Familie Lupi berichtigt.[9] Dort findet sich ein am 12. Febr. 1372 von Messer Bonifazio Lupi und dem Architekten Andriolo von Venedig vollzogener Kontrakt über den Bau der Jakobskapelle vor, — ferner Rechnungen über Ausgaben bis zum J. 1379, und unter diesen ist der Vermerk einer Zahlung von 792 Dukaten, welche Maestro Altichiero im genannten Jahre für dortige Malereien erhielt. Bonifazio Lupi Marchese von Soragna erscheint danach als Gründer der Jakobus-Kapelle, die später dem heil. Felix gewidmet wurde, und ihren Schmuck erhielt sie durch Altichiero und seine Genossen.[10]

S. Antonio. Padua. Cap. S. Felice.

Die Kapelle ist ein von 2 Bogen getragenes Kreuzgewölbe, die Seiten ruhen auf 6 Säulen, welche wieder 5 Bogen mit Zwickel-Medaillons bilden, an der einen Seite sämmtlich bemalt, während sie mit der andern in die Hauptkirche hinübergreifen. Beim Eintritt von dorther fällt zuerst die Kreuzigung in die Augen, welche die drei mittleren Bogenabtheilungen einnimmt: in der Mitte sieht man den Heiland am Kreuz von fliegenden Engeln beweint und von den gewöhnlichen Nebenfiguren, links von Reitern und Priestern, rechts von Kriegern umstanden, in der Landschaft auf dieser Seite sind die um

[7] Ohne Zweifel wieder Aldighiero.

[8] Mich. Savonarolae Commentariolus etc. de laud. Pat. lib. I, b. Muratori vol. 24, p. 1170.

[9] M. H. Gualandi, Mem. orig. ital. Ser. VI, 135 und Padre Gonzati, Illustrazioni della Basilica di S. Antonio di Padua, Pad. 1854 p. CVII, Doc. CII.

[10] Der von Morelli, Bassano 1800, herausgegebene Anonymus nennt als die hier beschäftigten Künstler: Jacopo Davanzo, Paduaner, Veronese oder Bolognese (er war über den Geburtsort nicht so sicher wie Savonarola und Vasari) und den Altichiero von Verona, und dieser Angabe folgten u. a. Brandolesi, Lanzi (III, 12 f., der gleich Vasari den Paduaner Jacopo mit Jacopo degli Avanzii und Jacobus Pauli verwechselt) und E. Förster (s. dessen Bericht im Kunstbl. 1838 N. 3). Vgl. auch Schnaase, KG. VII, 514.

Christi Kleider würfelnden Wachen angebracht. Links davon liegt Maria ohnmächtig im Arme der Frauen, und Zuschauer bewegen sich ab und zu auf der Strasse nach Jerusalem, eine gut geordnete Menge zu Ross und zu Fuss. In der dritten Abtheilung ist das Grab des 1379 hier beigesetzten Bonifazio Lupi[11] in die Wand eingelassen, sodass die darüber gemalte Auferstehung Christi, der zwischen zwei Engeln steht, zugleich als Symbol der Erlösung für Jenen erscheint. Ihm entsprechend ist links eine Pietà angebracht, ebenfalls über einem Denkmal, welches das Gedächtniss mehrerer Herzöge von Parma ehrt.[12] Cap. S. Felice. Padua.

Gabriel und die Annunziata, eine weibl. Heilige, zwei Mönchsgestalten und ein Heiliger in Episkopalien füllen die Medaillons der Zwickel. Aehnliche Räume an den beiden Bogenfeldern, welche die Decke spannen, enthalten Heiligengestalten, und im Schneidepunkt der Diagonalen oberhalb der Kreuzigung sieht man ein farbiges Relief des Heilands umgeben von den Evangelienzeichen. Auch die 6 Medaillons in den Zwickeln der Bogen, durch welche man in die Basilika blickt, sind mit Heiligengestalten ausgefüllt.

Die Legende Jakobus des ältern wird in 6 Spitzlünetten an den Seiten und einer Doppelreihe an den Enden der Kapelle geschildert und beginnt in der Lünette des Ostendes, links beim Eintritt. Die drei hier angebrachten Bilder sind: die Predigt des Jakobus vor einer Versammlung von Männern und Frauen auf der Kanzel des Tempels zu Jerusalem, während links die Magier Hermogenes und Philetus auf Mittel zu seiner Widerlegung sinnen, und man rechts den Hermogenes von Dämonen hinweggeführt sieht, bei deren Anblick die Menge mit Entsetzen flieht. In der Fortsetzung auf den Lünetten der Südseite offenbart der Apostel seine göttliche Sendung dadurch, dass er den Teufeln befiehlt, die beiden Gegner herbeizubringen. Hermogenes erscheint von einem Drachen getragen, wirft seine Zauberbücher hinweg, die von Feuer verzehrt werden, und lässt sich taufen, die Ungläubigen aber gehen hinweg, um den Jakobus zu verklagen. Darauf sieht man diesen gebunden zum Tode geführt: einer der Wachen, welcher vor ihm auf die Knie fällt und um Vergebung und Taufe bittet, theilt das Loos des Verurtheilten und erwartet mit ihm den Todesstreich. — Nun erzählt die Legende weiter, wie Hermogenes und Philetus den Leichnam des Jakobus nahmen und auf ein Schiff brachten, welches durch göttliche Fügung an der Küste Spaniens landete: der Maler zeigt (auf der dritten Lünette der Südwand) das vom Engel gesteuerte Fahrzeug, dann die Absetzung der Leiche auf einem Grabstein und sodann die Jünger, wie sie von Lupa, der Eigenthümerin des nahgelegenen Schlosses, die Gunst erbitten, den Heiligen zu bestatten. Hermogenes und Philetus werden, weil sie den Apostel auf diese Weise geehrt haben, vor den Richter geführt und zum Gefängniss ver-

[11] Vgl. Gonzati, Basilica 78 u. Doc. CXLVII.

[12] Marsilio's, Pietro's und Dandolo's de Rubeis.

urtheilt (westliche Lünette); auf der nächsten sieht man die Wachtmannschaft mit den Gefangenen von einer zusammenbrechenden Brücke in den Strom fallen und die Beiden durch einen Engel aus dem Wasser gerettet. Noch einmal treten sie mit dem Leichnam des Heiligen vor Lupa, diese lässt jetzt einen Karren mit 2 wilden Ochsen bespannen; aber die Bestien werden vor dem Zeichen des Kreuzes still und Lupa, dadurch bekehrt, empfängt die Taufe und weiht ihr Schloss (Compostella) dem Dienste des wahren Gottes und bestimmt es zur Ruhestätte der heiligen Gebeine (letzte Lünette).

Ein zweiter, tieferer Freskenstreifen an der Westwand ist zerstört, und nur noch Spuren eines Christophorus übrig. Eine entsprechende Bilderreihe auf der Ostwand beschreibt Wunder, welche Jakobus nach seinem Tode wirkte: seine Erscheinung beim König Rainero von Oviedo, welchem er Sieg über die Mauren verheisst, des Königs Mittheilung darüber an seinen Hof, die Schlacht, in welcher der König betet und Jakobus über der Wahlstatt schwebt, um das Unheil der Ungläubigen zu besiegeln. — Neun gemeisselte Stühle, von Tabernakeln überhöht, in deren Bögen immer ein Heiliger gemalt ist, reihen sich längs der westlichen, sieben andere längs der östlichen Wand.

Beklagenswerth ist die Uebermalung dieses grossen Freskencyklus, welche genaues Urtheil sehr erschwert. Die Urkunden nennen als Hauptmeister den Altichiero, aber er hatte Gehilfen dabei, und unter diesen werden wir den Jacopo Avanzi zu suchen haben. Bei dem Mangel authentischer Arbeiten Beider lässt sich jedoch ihr Antheil nicht abgrenzen; das vollendetste Stück der ganzen Kapelle ist die Kreuzigung mit den Nebenepisoden, das geringste die Darstellungen der Westwand, welche sämmtlich beschädigt und aufgefrischt sind, und die der Ostwand, letztere am schwächsten und zugleich am meisten verstümmelt und reparirt.[13] Die Lünetten der Nord- und Südseite[14] scheinen sämmtlich von Einer Hand, wenn sie auch untereinander wieder in einer Weise verschieden sind, die sich kaum mit Worten bezeichnen lässt. Als Maler der Kreuzigung nun ist vermuthlich Altichiero anzusehen. — Man sagt nicht zuviel, wenn man die Cappella S. Felice als das edelste malerische Denkmal Norditaliens aus dem 14. Jahrh. bezeichnet. Diese Bilder sichern den alten veroneser Malern hervor-

[13] Diess fiel bereits dem Anonymus des Morelli auf.

[14] Letztere besser erhalten als jene.

ragenden Rang. Nur der florentinische Altmeister hat es diesen Arbeiten in der Einheit grossartiger und einfacher Composition, natürlicher Gruppenbildung und Physiognomik der Figuren und Köpfe zuvorgethan; blos das Unvermögen, seinen Typen durch idealeren Schwung das Gepräge unfreier Naturnachahmung zu nehmen, verhindert den Meister der Fresken von S. Felice, noch höhere Vollendung zu erreichen. Ohne jenen Mangel und die hin und wieder damit verbundene Schwäche der Zeichnung würde die Leichtigkeit, mit der seine Gestalten sich bewegen, der schlichte Fluss der Gewandlinien und das schon recht plastische Colorit noch weit mehr zur Geltung kommen. Weiche mit Sorgfalt und Genauigkeit durchgebildete Töne erfreuen nicht nur vermöge ihrer Harmonie, sondern auch dadurch, dass ein gewisser Grad von Beobachtung der Atmosphäre durch Scheidung der verschiedenen Pläne merkbar wird. Zur Kräftigung und Klärung der Carnation sind auch Lasuren geschickt angewendet, und in der Farbenwahl der Gewänder herrscht Heiterkeit und Helle; Landschaft und Architektur der Hintergründe sind zwar noch kindlich, aber doch mehr als symbolisch. — Am meisten treten Vorzüge und Schwächen des Künstlers in seiner Darstellung des Gekreuzigten hervor. Der Körper, in seiner Stellung mild und gut gedacht, hat naturgemäss behandelte Gestalt, aber es fehlt an feinerem Sinn für den formalen Ausdruck; der muskulöse Leib erreicht die mustergiltige Höhe nicht, Beine und sonstige Gliedmaassen sind gut studirt, aber gleich Händen und Füssen ziemlich unedel; im Antlitz drückt sich durch Zusammenziehung der Stirn körperlicher Schmerz aus, dabei ist die Nase übertrieben stark und das Gesicht welk. Den beschädigten Engeln auf der Kreuzigung mangelt bei ihrer energischen Kraft der anmuthige Schwung, mit welchem Giotto die seinigen in der Arenakapelle ausstattet. Höchst wahr und natürlich ist daneben die ohnmächtige Maria,[15] die nach der Stadt zurückkehrende Menschenmenge und die Gruppe der von Neugierigen umringten würfelnden Soldaten, überall Mannigfaltigkeit der Erfindung und tüchtiger Sinn für die Alltagsnatur.

[15] Diese Frauengruppe sowie die Engel haben sehr gelitten.

Haben wir in solchen Zügen die Eigenschaften Altichiero's vor uns, so lockt und lohnt es, nach seinem Antheil an anderen Kunstwerken Padua's zu forschen. Dabei sieht man sich nun zunächst auf die S. Georgs-Kapelle angewiesen, die vor 20 Jahren durch Ernst Förster's Verdienst vom Staub der Jahrhunderte gereinigt und wiederhergestellt worden ist, und wenn dabei auch die ursprüngliche Schönheit nicht hat zurückgegeben werden können, so lässt die jetzige Beschaffenheit der Fresken doch wenigstens Genuss und eingehendes Studium zu. Die Ansichten Savonarola's und Vasari's über das Werk wurden schon berührt, Campagnola's bezüglicher Brief an Leonico Tomeo, nur aus Bruchstücken bekannt, wird vom Anonymus des Morelli benutzt, der Vasari's Meinung wiederholt,[16] aber dabei den Avanzi als „Padoano" bezeichnet, während von anderer Seite dem Savonarola beigepflichtet und Altichiero als alleiniger Urheber der Fresken angesehen wird.[17] Die Controverse ist noch von vielen Seiten aufgenommen[18] und auch durch die weitere Frage verschärft worden, ob Jacopo Avanzi, Jacopo degli Avanzii und Jacobus Pauli von Bologna eine und dieselbe Person seien. Dass Jacopo degli Avanzii aus Bologna und Jacobus Pauli zwei verschiedene Maler waren, wissen wir bereits; andrerseits werden Künstleraugen ohne Frage in den Fresken von S. Giorgio und den Bildern der Kreuzigung von Jacopo degli Avanzii aus Bologna Arbeiten sehr abweichender Hände erkennen, und für diese Kritik hat der Streit kein Interesse.

Die Kapelle des heil. Georg dicht neben der Basilika des Antonius in Padua wurde fast gleichzeitig mit der von S. Felice i. J. 1377 erbaut. Laut der über dem Portal eingegrabenen

[16] Anon. ed. Morelli 6 u. 101. Campagnola schrieb im 16. Jhd.

[17] Rizzo beim Anon. a. a. O.

[18] Brandolesi a. a. O. 53 behauptet zwischen der Arbeit des Avanzi, Altichiero und Sebeto (letzterer mit Altichiero identisch) unterscheiden zu können; Lanzi (II, 76) verwechselt die Kapelle S. Giorgio mit S. Felice; Kugler folgt Ernst Förster in der Meinung, dass die Kap. S. Giorgio von Avanzi allein gemalt sei (Kunstbl. 1838. N. 6), und sein Uebersetzer March. Selvatico plädirt gegen ihn für Altichiero. Die Commentatoren der letzten Ausgabe Vasari's (VI, 109 u. 111) treten der Meinung Campagnola's und Rizzo's bei, Bernasconi (Studj, Verona 1859) und Laderchi (Risposta al Bernasconi, Opusculi T. VIII. Modena, dat. Ferrara 1860) vervollständigen die Reihe der etwas boshaften Disputanten. — Vgl. die Schilderung b. Schnaase K. G. VII. 518 ff.

Inschrift hat Raimundino dei Lupi von der parmesanischen Soragna (Bruder des Bonifazio) das Oratorium zum Gedächtniss seiner Aeltern und zu Nutz und Frommen seiner selbst wie seines Bruders und ihrer Nachkommen gestiftet. Raimundino aber starb bereits am 1. Dec. 1379 und Bonifazio, in dessen Auftrag Altichiero soeben die Cap. S. Felice vollendet hatte, ehrte den Wunsch des Bruders, indem er nun seinerseits auch S. Giorgio mit Malereien schmücken liess. Bei dieser Sachlage müsste es — von allem andern abgesehen — wenigstens auffallen, wenn der neue Patron die würdige Kraft, die er kurz zuvor für seine eigene Stiftung verwendet hatte, nicht auch mit dieser zweiten ihm überkommenen bedacht haben sollte. — Obgleich ausschliesslich dem heil. Georg geweiht, enthält die Kapelle Illustrationen zu den Legenden vieler Heiliger. Ganz gehören dem Ortsheiligen die in eine Doppelreihe zu vier Bildern eingetheilten Seitenwände links vom Eingang an, wo sich ausserdem noch Votivgemälde von Familiengliedern der Edlen von Soragna vor der Jungfrau mit dem Kinde anschliessen; die Wand rechts nebst dem oberen Fries ist der heil. Katharina von Alexandrien, der untere der heil. Lucia gewidmet; die Schlusswand dem Eingang gegenüber enthält die Kreuzigung und die Portalwand selbst 5 Scenen aus der evangelischen Geschichte: in der Lünette die Verkündigung, dann die Anbetung der Hirten und der Könige, die Darstellung im Tempel und die Flucht nach Aegypten. Am Tonnengewölbe der Decke sind die 4 Evangelisten und die Kirchenväter angebracht, in den Nischen der 3 Fenster, welche die Langseiten der Kapelle durchbrechen, Medaillons mit Heiligen. Zwar sind diesen Gemälden die verschiedenartigsten Unbilden und ärgste Vernachlässigung widerfahren, und sie haben in der Farbe und selbst im Bewurf schon ohnehin durch Feuchtigkeit gelitten, aber dennoch ist so viel übrig geblieben, dass man an ihnen die Uebereinstimmung der Auffassungsweise, Composition und Technik mit denen der Felixkapelle noch immer wiederfindet.

Das Wandfeld über dem Altar nehmen ausschliesslich die Vorgänge in Golgatha ein. Christus, zu dessen Haupt und Seiten 6 Engel flattern, die in ihrer heftigen Bewegung an Giotto erinnern, ist zwi- Kap. S. Giorgio. Padua.

schen den Schächern gekreuzigt; ihnen sind die Arme über den Querarm des Kreuzes gelegt und die Seele des reuigen wird von einem Engel gen Himmel, die des trotzigen von einem Teufel zur Hölle getragen, wobei ihm ein Engel mit dem Schwerte droht. Die Menge der Umstehenden ist in drei Hauptgruppen zerlegt: links Maria, ohnmächtig am Boden liegend und von den Genossinnen aufgerichtet, von denen eine ihr den Kopf mit grosser Zartheit erhebt; rechts davon kniet Magdalena, inbrünstig nach Christus aufblickend; packende Gegensätze bieten sich in dem lachenden Weibe hinter den Marien und in dem Ernst der Männer weiter hinten, welche durch den Eindruck des leidvollen Schauspiels bekehrt scheinen. Weicht auch diese ganze Scene infolge der verschiedenen Raumvertheilung von der entsprechenden in S. Felice ab, so liegt doch der Composition dasselbe Gesetz und derselbe Geist zu Grunde. Aehnlich, ja scheinbar nach der nämlichen Vorlage aufgezeichnet, ist hier und dort der von der giottesken Schule entlehnte Heilandstypus, und überhaupt hat es die Charakteristik der beiden Gemäldecyklen mit gleichen Erscheinungen zu thun; indess bei einigen Stücken in S. Giorgio ist etwas grauere und grellere Färbung und härterer Umriss wahrzunehmen. — Ueber der Kreuzigung sieht man Christus wieder, wie er umringt vom Engelchor die Mutter krönt. Die Scenen der Kindheitsgeschichte Jesu gerade gegenüber bieten keine neuen Züge dar.

Kap. S. Giorgio. Padua. Die G e o r g s l e g e n d e beginnt an der Ostwand in der oberen Ecke neben der Verkündigung: Dem Kampfe mit dem Drachen schauen König und Königin von den Zinnen einer Stadt, die Königstochter aus grösserer Nähe zu; sie alle werden auf dem zweiten Bilde vor einer Kirche vom heiligen Helden getauft, eine überaus reiche Composition: inmitten kniet der König mit der Krone in der Hand und Georg giesst ihm das Wasser aufs Haupt, seine Gemahlin mit der Tochter zur Seite, dahinter Frauen, Höflinge und Volk ringsum. Unter dem ersten Fresko sieht man den Heiligen aus dem Giftbecher trinken, den ihm der Zauberer Anastasius kredenzt, unter dem zweiten seinen Zeugentod durchs Rad; hier ist der Augenblick genommen, da das Folterinstrument, auf welches der nackte Heilige soeben gewunden ist, unter der Berührung der Waffen zweier Engel zusammenbricht und der Gerettete mit erhobenen Händen betend emporblickt, indess die Stücke des Rades den einen der Henker niederschmettern, den andern hinwegschleudern und die umstehende Menge der Zauberer, Soldaten und Zuschauer erschrickt und staunt. Im Hintergrunde sieht man im Oberstock eines Palastes, vor welchem sich die Räderung begibt, den unverletzten Heiligen vor Kaiser Diokletian und seinen Räthen, im gleichen Raume links tauft derselbe zwei durch das Wunder bekehrte Prätoren. — Nun hat der Kaiser, der das Leben des Heiligen schonen will, eine feierliche Ceremonie vor dem Tempel des Apollo in der Hoffnung angeordnet, Georg zum Dienste der alten Götter zurückzuführen; dieser aber betet im Gegentheil auf den Knieen um den



Martyrium des heil. Georg.

Freskogemälde in der S. Georgs-Kapelle am Santo zu Padua.

Sturz des Götzen und des Tempels. Dieser Vorgang bildet die dritte Abtheilung der untern Reihe.[19] An seiner Seite ist der Schluss des Cyklus, die Enthauptung des Heiligen: dieser liegt im Gebet und erwartet den Todesstreich; der Henker steht schon mit erhobenem Arm des Zeichens gewärtig von Einem, der sich zu Georg niederbeugend Abschwörung seines Irrthums verlangt; ein neugieriges Kind neben dieser Figur und ein Kreis von Soldaten mit Lanzen vollenden die Darstellung, welche ebenso durch Empfindung, Wahrheit der Handlung und feinen Ausdruck wie durch harmonische Farbengebung ausgezeichnet ist. — Oberhalb dieser beiden letzten Scenen sieht man Maria mit dem Kinde im Profil, wie sie die Huldigung der Soragna's entgegennimmt: zuvorderst Rolandino mit seiner Gattin Mathilde unter der Hut ihrer Schutzheiligen knieend, in gleichem Geleit ihre Söhne Montino, Guido, Bonifazio und Antonio, die Neffen Antonio, Simone und Fulco und zuletzt unterm Schutze des heiligen Georg Raimundino, der Stifter der Kapelle.[20]

Die 4 Fresken des oberen Streifens der Westseite gehören der Katharinen-Legende an, und zwar hat der Künstler hier dieselben Vorgänge gewählt, welche später von Masaccio in S. Clemente zu Rom behandelt wurden: im ersten[21] die Weigerung der Heiligen, ihrerseits das Götzenbild anzubeten, vor dem sich ihre Genossen bereits gebeugt haben; im zweiten ihr Wortsieg über die Philosophen, deren Bekehrung theils in ihren Geberden, theils dadurch ausgedrückt ist, dass sie ihre Bücher ausgeliefert und ins Feuer geworfen haben. Das dritte schildert, wie das Rad, womit Katharina gemartert werden soll, vom Blitz und durch die Ruthen von Engeln zerschmettert wird; hier lässt der Künstler bei der Nothwendigkeit, den Gegenstand anders zu behandeln als beim Martyrium des heiligen Georg, die Heilige zwischen den Stücken des zerbrochenen Werkzeugs knieen und den Kaiser aus dem Oberstock des Palastes zuschauen. Den Schluss bildet die Enthauptung Katharinas, deren Seele von Engeln im Hintergrunde erwartet wird, die sie ins Paradies geleiten wollen. — Auf dem darunter befindlichen Streifen sieht man die heilige Lucia vom römischen Prätor zum Tode verurtheilt, weil sie ihren Glauben abzuschwören weigert. Daneben in einer schönen lebensvollen Composition links die Heilige gebunden, aber mit ruhevollem, zuversichtlichem Ausdruck im aufwärts gewandten Gesicht gen Himmel schauend; an das um ihren Leib gewundene Seil sind 6 Ochsen gespannt, die von den Treibern in lebhafter Bewegung angesport werden; ein Mann sucht die Heilige von hinten fortzuschieben, ein anderer zerrt am Stricke,

[19] Das Bild hat infolge des herausgewachsenen Salzes und durch Abfall eines grossen Stückes Bewurf an der linken Ecke sehr verloren.

[20] Früher befanden sich auch die Statuen dieser Glieder des Hauses Lupi an einem Sarkophag in der Mitte des Raumes.

[21] Sehr schwer zu erkennen.

ein dritter packt sie am Mieder; die Zuschauermenge staunt vor der Wunderkraft, welche allen Anstrengungen widersteht, und bekehrt sich.[22] Die Scene begibt sich im Hofe eines in zwei Flügeln ausgebauten Gebäudes, auf dessen einer Seite man ein paar Personen im Gespräch sieht. Treffliche Anordnung und die bei Thier und Menschen gleich eingehende Formgebung der Figuren sowie die sehr ins Einzelne studirte Architektur bekunden höchst achtenswerthen Fortschritt. Das dritte Bild gibt die wieder erfolglose Marter der Lucia im siedenden Oel und ihren endlichen Tod durch die Dolche der Henker. In der letzten Abtheilung sieht man die Märtyrerin im Innern einer Kirche auf der Bahre ausgestellt; Etliche von der umstehenden Menge beten.[23]

Der Name des Meisters, der ehemals am Rahmenstreifen des letzten Bildes gestanden haben mag, ist jetzt unlesbar und lässt die Frage unentschieden, ob dieser Jacopo oder Avanzi, auf den die Inschrift bezogen wird,[24] aus Bologna oder aus Verona war, und ob die Fresken von ihm oder von Altichiero herrühren. Entscheidung kann also nur die Stilkritik geben und da genügt es denn, zu wiederholen, dass Composition, Raumvertheilung, Ausführung und Farbe sich völlig mit den Fresken der Cappella Felice decken und dass die Verschiedenheit der Hand in gewissen Partien ebenfalls beiden Werken gemeinsam ist. So hat das Bild der Enthauptung des heil. Georg dieselbe Ausführung wie das der Kreuzigung in S. Felice, während man dagegen wieder an den Darstellungen des Todes und der Leichenfeier Lucia's die graueren Töne und härteren Umrisse der geringeren Malereien des andern Kapellencyklus wahrnimmt. Ob der Jacobus oder Avanzi von S. Giorgio ein Veronese oder Bolognese war, hat wenig Bedeutung, aber wichtig ist, die Schulgattung seiner Fresken zu bestimmen, was nur durch Vergleichung dieser paduanischen mit andern Arbeiten in Verona und Bologna möglich ist. Hier muss zunächst auf die Charakterverwandtschaft hingewiesen werden, welche

[22] Von der Gruppe der Heiligen mit 8 Figuren und Skizzen der Architektur besitzt Herr Robinson in London eine meisterhafte freie Zeichnung in Metallstift auf Velin.

[23] Eine Gestalt in der Mütze (zur Linken) gilt für das Bildniss des Malers, aber freilich ohne jeden Grund. — Gute Abbildungen aus beiden Kapellen in Padua gibt E. Förster: Die Wandgem. der S. Georgenkapelle zu P. Berlin G. Reimer 1841.

[24] E. Förster las diese seiner Angabe nach (Kunstbl. 1838 N. 6) in deutscher Fraktur geschriebenen Lettern: „avantus ve“ (d. i. Auantiis oder Auantus scil. Auantius) und am Schluss der Zeile „LX“; Marchese Selvatico dagegen: „Jacobus.“

zwischen den Fresken von S. Giorgio und S. Felice und denjenigen besteht, die in Verona denselben Händen zugeschrieben werden, und dass sie einen Stil repräsentiren, wie er bald darauf bei Stefano da Zevio und Pisano wieder begegnet. Urkundlich steht fest, dass Altichiero Werkmeister von S. Felice war, und an seiner Herkunft aus Verona ist kein Zweifel; wäre nun sein Genosse Jacopo ein Bolognese, so würde er auch die Handweise seiner Landsleute verrathen, aber in dem gesammten Schmuck der beiden paduanischen Kapellen ist auch nicht ein Strich bolognesisch. Diess beweist hinlänglich, dass Avanzi von Padua und Jacopo de' Avancii Bononiensis zwei verschiedene Leute waren; auch angenommen, sie wären beide aus Bologna gewesen, dann hätte doch wol keiner von ihnen seine ursprüngliche Malweise in die der Veronesen umbilden können; von Jacobus Pauli zu schweigen, der hier vollends ausser Frage ist.

Die von der Wand abgenommenen Freskostücke in der Bibliothek zu Padua, welche von Altichiero und Avanzi herrühren sollen,[25] geben der vielverhandelten Sache kein neues Licht. Nach Campagnola malte hier „Jacomo Davanzo" (in der Halle links) die Gefangennehmung Jugurtha's und den Triumph des Marius, während Rizzo[26] diese Gegenstände nebst den römischen Kaiserporträts[27] dem Altichiero und Ottaviano aus Brescia zuschreibt. Leider macht die Formlosigkeit dieser Bruchstücke hier eine sachliche Auseinandersetzung unmöglich. Dagegen tritt an einem Fresko in der Kirche der Augustiner-Eremiten zu Padua und an einem andern im Santo die Aehnlichkeit mit der Manier Altichiero's und Avanzi's schlagend hervor: Biblioth. Padua.

Dort ist in einer Kapelle rechts vom Chor in der Nische über dem Grabmal die Krönung der Jungfrau mit zwei in Waffenschmuck knieenden Capitani dargestellt, welche von ihren Schutzheiligen geleitet werden; Maria und der Verkündigungsengel schliessen das Bild ein. — Wie dieses so hat auch die als Lünettenschmuck über dem Eremitani u. Santo. Padua.

[25] Nach Morelli's Anm. zum Anonymus (p. 30) oder richtiger nach den Citaten aus Campagnola und Rizzo.

[26] Siehe auch Mich. Savonarola (Commentariol. b. Muratori a. a. O.

[27] Nach dem Anonymus ed. Morelli befanden sich auch die Porträts des Petrarka und des Lombardo della Seta dabei.

Grabe des Federigo Lavellongo[28] im Santo angebrachte Maria mit Heiligen ganz den Stil der Fresken von S. Felice.

Ein gewisser Zusammenhang mit den in Rede stehenden Meistern macht ausserdem etliche in der ehemaligen Kirche S. Michele zu Padua erhaltene Wandgemälde bemerkenswerth.

S. Michele. Padua. Im Bogen, der zum Seitenportal führt, sieht man u. a. die Anbetung der Magier, auf welchem Bilde die Ueberlieferung in den Figuren hinter den Weisen Glieder der Familie Carrara erkennen will; im Hintergrunde ist die Verkündigung an die Hirten und die Flucht nach Aegypten angebracht. Ein anderes Fresko stellt die Herabkunft des heiligen Geistes vor, ein drittes die Bestattung der Jungfrau, angeblich mit Porträts von Boccaccio, Petrarka und Pietro di Abano. Darüber eine Himmelfahrt Christi, welche sehr an Giotto's Darstellung in der Scrovegni-Kapelle erinnert. Die Annunziata mit Gabriel oberhalb des Portals mit den seltsamen Attributen von Huhn und Katze beschliesst diese Bildergruppe. — Ueberbleibsel in einem Hofraum desselben Gebäudes lassen die Steinigung des Stephanus und eine gnadenvolle Jungfrau (Schützlinge mit dem Kleide bedeckend) erkennen. Diese Bilder sind sämmtlich von Einem Maler, dessen Name in folgender Inschrift auf einem Stein der Thorhalle verborgen liegt:

„MIIII°. LXXXXVII a dì ottavo del mese Septembris
. .
pinxit quē genuit Jacobus Verona figuras.“

Der Composition nach stehen diese Sachen weit unter den Fresken von S. Giorgio, aber einige Figuren berühren sich mit solchen in der Kapelle des Raimundino Lupi und, was interessanter ist, sie sind ganz in derselben Technik gehalten und von Einem aus derselben Schule. In dem Jacopo Veronese jener Inschrift dürfen wir den Jacopo Avanzi vermuthen, der die Malereien für S. Michele übernommen, aber einen Theil der Arbeit seinen Gehilfen überlassen haben wird; darauf lässt die verhältnissmässige Schwäche der Bilder schliessen. Oder wir haben es in S. Michele mit Jacopo Avanzi allein zu thun, der als geringerer Nebenmann Altichiero's hier eine Probe selbständiger Leistung gibt und damit die Annahme nahe legt, dass er in S. Felice und S. Giorgio mitgearbeitet hat. Wie dem aber auch sei, jedenfalls besteht Familienähnlichkeit zwischen den Fresken von S. Michele und denen in

[28] † 1373 laut der bei Gonzati, Basil. II, 70, 71 angegebenen Grabschrift.

den beiden Kapellen des Lupi, keineswegs aber mit denen des Jacopo degli Avancii in Bologna. Fasst man alle Wahrnehmungen über die Malereien von S. Felice, S. Giorgio und S. Michele zusammen, so ergibt sich, dass sie alle aus Einer Schule rühren, aber verschiedene Grade der Vollendung innerhalb derselben bezeichnen, und dass die Heimath dieser Kunstrichtung nicht in Bologna, sondern in Verona zu suchen ist. Die Maler der beiden Kapellen haben Charakterzüge, welche sie mit Giotto in Beziehung setzen; ihre Namen sind unbekannt, unter Männern aber wie Turone und seine Zeitgenossen in Verona haben sie sich unmöglich entwickeln können. Demnach gewinnt allerdings die Annahme Boden, Giotto selber habe Verona besucht; dabei bleibt es aber immer sonderbar, dass Maler in Padua und zwar am Ausgang desselben Jahrh., in dessen ersten Jahren Giotto dort so Bedeutendes schuf, Veronesen und nicht Paduaner gewesen sein sollten. Wenn aber auch Verona der Ehre verlustig ist, Meisterwerke des Altichiero und Avanzi zu besitzen, wie Vasari will, so fehlt es der Stadt darum nicht an Wandgemälden, welche an den Stil dieser Beiden, besonders aber an den des Ersteren anklingen. Diess gilt von einem Votivbilde der Madonna in S. Anastasia:

Es befindet sich über dem Grabe Federico Cavalli's in der Kapelle dieser Familie: Maria thronend mit dem Kinde empfängt Gebethuldigung dreier gewappneter Kriegsleute, die ihr vom heiligen Georg und zwei andern Heiligen zugeführt werden. Das Werk ist entschieden in Altichiero's Weise gehalten; nicht in gleichem Grade ein anderes in derselben Kapelle, welches eine Wundergeschichte aus der Legende des heil. Geminian erzählt. S. Anastasia. Verona.

Der nämlichen Gattung gehört ein drittes Wandbild an, das sich in einem Zimmer des Palastes an der Piazza de' Signori befindet und die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Jakobus, Apollonia und einem bischöflichen Heiligen darstellt. Piazza de' Signori.

Ein anderes Votivfresko der Madonna mit einem Donor und Schutzheiligen, denen der Lupi in S. Giorgio ähnlich, am oberen Mittelschiff rechts in S. Zenone erinnert an die mittelmässigeren Arbeiten der Kapelle des Raimundino und hat rücksichtlich der technischen Behandlung einen Berührungspunkt mit denen in S. Michele zu Padua. Diess hier aber trägt die Signatur: S. Zenone.

„Petrus Paulus de Capellis de Verona monacus abatialis anno 1397.“

Ein Jahr zuvor hat ein Maler Namens Martino als Schmuck einer Kanzel in S. Fermo eine Reihe Darstellungen von umbrischem Charakter (bestehend in der Kreuzigung und Scenen aus der Eliasgeschichte) ausgeführt, die nicht ohne Talent behandelt, sorgfältig gezeichnet und in warmen gut gemischten Tönen colorirt sind. Sie lassen einen Maler erkennen, in dem sich Altichiero's Stil mit demjenigen des Stefano da Zevio mischt, welchem sie auch zugeschrieben wurden, bis man am Sims der Kanzel die Bezeichnung „Opus Martini“ fand. Ist diess in Wahrheit ein Künstlername, dann erscheint er, ein Zeitgenosse des Altichiero und Jacopo, in der veronesischen Kunstgeschichte hier zuerst. Die Handweise übrigens steht dort am Orte nicht allein:

Versch. in Verona.

Uebereinstimmend ist das Fresko in der Nische aussen über dem Portal von S. Fermo und ausserdem gehören hierher: in S. M. della Scala aussen an der Façade eine Krönung Marias, Wiederholung derjenigen des Turone auf seinem Altarstück im Museum; in S. Anastasia eine Madonna mit Kind, Joseph, Joh. d. Täufer, Benedikt und Dominikus rechts vom Altar unter dem Denkmal des Tommaso Pellegrini († 1392) in der Kapelle dieser Familie. Ebendaselbst rechts vom Eingange ein zweites Fresko (Maria mit Kind, S. Georg, Zeno, Antonius Abbas, Katharina und Dominikus nebst anbetenden Rittern aus dem Hause Bevilacqua). Diese letzteren sind die besten Arbeiten der Pellegrini-Kapelle, nur wenig geringer als die des Martini und vielleicht von Jacopo da Verona, dem Schüler Altichiero's.

Wir finden also genug Gebäude Verona's in derselben Stilart geschmückt, die in Kirchen und Kapellen Padua's vorkommt, und es fehlen auch die erforderlichen Mittel zur Unterscheidung der veroneser und bologneser Schule nicht. Jene zeichnet ein Grad von giotteskem Gepräge aus, der so deutlich und nachhaltig kaum anderwärts in Italien wiederkehrt, und daneben der Farbengeschmack, der nicht blos bei Altichiero charakteristisch ist, sondern ebenso bei Stefano da Zevio und Pisano, nur dass sich der coloristische Sinn bei diesen Beiden auf Kosten der strengeren Compositionsgesetze breit macht. — Aber die veroneser Künstler waren nicht die einzigen Gäste in Padua, die am Ausgange des Trecento giottistisch malten. Justus Johannis aus der Familie

Menabuoi in Florenz ist offenbar Genosse Agnolo Gaddi's in der Schule des Giovanni da Milano gewesen. Als „Giusto di Giovanni, popolo S. Simone" steht er 1387 im florentinischen Malerregister, erhielt zu Lebzeiten Francesco's da Carrara in Padua Bürgerrecht[29] und kann seiner Befähigung nach recht wohl Antheil an den Arbeiten der Altichiero und Avanzi gehabt haben. Eins seiner frühesten Werke in Mailand — eine schlanke Maria thronend mit dem Kind in den Armen, das an ihrem Schleier zieht, von zwei Frauengestalten angebetet[30] — hat die Inschrift: Mailand. Privatb.

„Justus pinxit". Hoc opus fecit fieri doña soror Ixotta, filia q̃dam dñi Simonis de Terzago MCCCLXIII mẽsis Martii.

Ebenso echt und lehrreich ist der Flügelaltar des Meisters in der Nationalgallerie zu London:[31]

Die Mitteltafel enthält die Krönung Maria's durch Christus umgeben von 6 Heiligen, zwei musicirenden Engeln und einem Cherub und einem Seraph in Anbetung; darunter sieht man Paulus, Johannes Bapt., Petrus, Margaretha, Barbara und Katharina; auf der linken Seite die Geburt Christi mit Gabriel darüber, rechts die Kreuzigung. Auf den Flügelklappen aussen: die Vertreibung Joachims und seine Tröstung durch den Engel, die Begegnung mit Anna am Thor, die Darstellung im Tempel und die Verlobung Maria's. Die Inschrift vorn gibt „Año dñi MCCCLXVII," und auf der Rückseite der Tafel steht noch: Nat. Gall. London.

„Justus pinxit in"[32]

Dieses Altarbild ist ausgezeichnet erhalten und Gruppirung wie Ausführung geben dem Giusto vollen Anspruch, unter die guten Giottisten der Schule Taddeo Gaddi's gezählt zu werden; besondern Reiz hat die heitere, milde und gutgemischte Farbe. — Leider entbehren die ihm zugeschriebenen Fresken in Padua

[29] S. d. Originalurkunde bei Brandolese, Pitt. di Padua 281 und anderweite Nachweise über seinen Aufenthalt in Padua bei Rosetti, Il forastiere illuminato, Padua XII° (undatirt, aber erschienen i. J. 1780).

[30] Eigenthümer war Herr Dottore Fasi, Strada Ravello. Das Bild hat ganz den Charakter von Taddeo Gaddi's Madonna im Berliner Museum (vgl. B. I, 294), was von der Gruppirung durchaus, nicht so vom Gesicht Maria's gilt, das hier arg beschädigt und übermalt ist (wie auch Theile ihres blauen Mantels). Stilgleich sind ausserdem die Prophetenmedaillons in den Nischenzwickeln.

[31] N. 701. Holz, h. 1 F. $5^1/_2$ Z., br. 1 F. 1 engl. M.; ehemals in der Sammlung Öttingen-Wallerstein in Kensington Palace. (Auf der Ausstellung in Manchester unter N. 288.)

[32] Der Schluss wird von Manchen „Archa" oder „Arquã" gelesen, vielleicht „Arizio" oder „Arezzo"?

authentischer Beglaubigung. Nur Vasari bürgt für seine Autorschaft bei dem Wandschmuck der i. J. 1382 für die Conti von Padua gebauten Cappella S. Luca.[33] Ueberdiess sind diese Wandmalereien durch Domenico Sandri (1786) dermassen entstellt, dass man mit Sicherheit nichts weiter an ihnen wahrnehmen kann als den giottesken Charakter, der in gewissem Grade mit den erwähnten beglaubigten Bildern stimmt; gleichwol werden sie vom Anonymus des Morelli[34] dem Giovanni und Antonio von Padua zugewiesen.

Cap. S. Luca. Padua.

Unter den Gegenständen ist die Kreuzigung des Philippus, auf welcher Bildnisse des Berualdo dei Conti und seiner Söhne Ezzelino und Guido angebracht sein sollen; den Rest des Schmucks bilden andere Episoden aus den Legenden des Philippus, des Jakobus und des Beato Luca Belludi, nach dem die Kapelle benannt wird, nebst dem Stammbaum von Jesse in Halbfiguren auf den Feldern zwischen Bögen und Kuppel. Am besten ist noch das Martyrium des Jakobus erhalten, den der Henker mittels einer Keule tödtet.

Nach Michael Savonarola[35] war Giusto Urheber der Malereien im Baptisterium zu Padua, einem Gebäude, das ehemals innen und aussen über und über bemalt gewesen ist; es war den Angaben der Ortshistoriker zufolge vor 1378 von Fina Buzzacarina, Gattin des Francesco da Carrara, errichtet[36] und in altem Stile dekorirt, der viel mit den Fresken Giovanni's da Milano in der Rinuccini-Kapelle zu Florenz gemein hat und sich deutlich genug durch giottesken Einfluss kennzeichnet und mit gleicher Sicherheit für Giusto spricht wie die erwähnten Bilder.

Baptister. Padua.

In der Kuppel sieht man den Erlöser in der Glorie, umgeben von concentrischen Kreisen singender und musicirender Engel und in Gegenwart auserwählter Heiliger, dann Scenen aus dem alten Testament, aus der Apokalypse und dem Leben des Täufers in den tieferen Bildstreifen. Ausserdem ein Votivbild der thronenden Jungfrau mit dem Kinde, das einen Vogel hält, angebetet von Fina Buzzacarina, die unter der Hut ihres Schutzheiligen kniet; andere Heilige theils in Tunika

[33] Vgl. Padre Gonzati, Basilica I, 235 und Vas. VI, 94.

[34] a. a. O. 7. Er behauptet auch, die Namen jener Künstler seien an der Wand über dem Thore angeschrieben, welches aus dem Baptisterium in den Kreuzgang führt.

[35] Commentariolus b. Muratori 24. a. a. O.

[36] s. Brandolese a. a. O. 119.

und Mantel theils in Bischofsornat stehen rechts und links dabei. Geschmackvolle heitere Färbung in der rosigen grauschattirten Carnation, runde regelmässige Formen der Frauenköpfe sind charakteristische Züge dieses Stückes, welches wol auch besser erhalten ist, als das Uebrige.

Giusto's Stil findet sich ausserdem dort in dem Altarstücke einer Kapelle seitwärts vom Baptisterium wieder, einem geschmackvoll colorirten Bilde, das nicht ohne Verdienst, aber durch's Alter sehr braun geworden ist. Es stellt die Jungfrau mit dem Kinde und untergeordnete Legendenepisoden dar; in dem oberen Streifen die Taufe Christi, die Stigmatisation des Franciskus und die 4 Kirchendoctoren, in der Predelle Vorgänge aus dem Leben des Täufers und 12 Halbfiguren Heiliger, links und rechts von einer Pietà umgeben. Baptist. Padua.

Endlich sind auch die Wände der Kapelle selbst mit Malereien von Giusto bedeckt, von denen eine, Maria inmitten der Apostel, den ihm eigenen Dialekt giottesker Kunst besonders zu erkennen gibt.[37]

Giovanni und Antonio, deren Namen vom namenlosen Autor bewahrt sind, bieten keinen Forschungsgegenstand; möglich ist aber, dass sie unter die Zahl derjenigen Künstler gehören, die im Salone des Palazzo della Ragione zu Padua arbeiteten, dieser ungeheuern tonnenwölbigen Halle, deren Seiten jetzt Bilder von Agnolo Zoto, Zuan Miretto und Andern füllen.[38]

Der Inhalt dieses Gebäudes, welches 1172 begonnen und 1219 fertig wurde, ist im Jahre 1420, wo das Dach in Flammen aufging, zerstört worden. Man erweiterte den Salone damals durch Abbruch von drei Wänden, die den Raum abtheilten, und liess ihn neu Salone. Padua.

[37] Ein graziöser und etwas weichlicher Zug, ähnlich den Arbeiten Giusto's, findet sich nun auch bei der lebensgrossen Madonna mit dem Kinde an der Brust in einer Nische rechts in S. M. dell' Arena zu Padua. Rosiger Fleischton, saubere Behandlung, runder jugendlich gebauter Kopf, dabei einige Steifheit in der Haltung des Kindes deuten auf Giusto hin oder auf einen seiner Genossen. — Das Fresko ferner im Durchgang aus S. Antonio nach den Kreuzgängen, welches an dem um das Jahr 1380 für Bonzanello und Niccolo da Vigonza errichteten Denkmale angebracht ist, — die Krönung der Jungfrau nebst Heiligen und den knieenden Gestalten der beiden Edlen — erinnert in der Ausführung vielfach an die Bilder im Baptisterium und in der Kapelle S. Luca Belludi.

[38] Anonymus d. Morelli p. 28. u. Scardeone, De antiq. urbis Patav. lib. II, Cap. IX, p. 201, 2.

dekoriren. Ob irgend ein Stück der ursprünglichen Malerei erhalten blieb, wird schwer festzustellen sein, nur ist so viel sicher, dass man jetzt keine Arbeit Giotto's mehr dort zu suchen hat.[39] Der Flächenraum des Salone ist ein Rhomboid und aus der Halle führen verschiedene Thüren zu den anstossenden Amtslokalen. Ueber diesen nun sieht man in Fresken auf mannigfaltigen Feldern die Beschäftigungsarten der Aemter geschildert, zu denen die Eingänge führen mochten. Die tieferen Bilder enthalten sodann in dreifacher Reihe die Zeichen des Thierkreises und die den einzelnen Jahreszeiten entsprechenden Thätigkeiten. An der Südwand sieht man in drei Räume vertheilt die Madonna, Magdalena zu den Füssen des Heilandes und Paulus den Einsiedler im Gebete knieend; darunter links die Krönung der Jungfrau und die Almosenspende des heil. Markus. — 15 kleinere Flächen enthalten ausserdem die Apostel zwischen den Zodiakalzeichen mit Rücksicht auf die Zeitpunkte vertheilt, in welchen die Kirche ihre Feste begeht. 8 Figuren der Winde und verschiedene Constellationen fügen sich dem bunten Ganzen ferner an. — Die übrigen Wandflächen zerfallen in 7 Klassen; davon tragen 6 in Theilstücken Darstellungen der Arbeiten jedes Monats mit dem herrschenden Planeten; die 7. Klasse enthält das Mysterium der Erlösung des Menschen und zwar ist dasselbe unter die Sternbilder des Stieres und der Zwillinge gestellt und mit Figuren ausgestattet, welche Anspielung oder Hinweis auf das Opfer Christi, die Kreuzigung und die Heilswirkung haben, wie sie in den Offenbarungen dargelegt sind.

Dass diese zahlreichen Malereien nach der Feuersbrunst von 1420 durch Giusto wiederhergestellt seien, ist unglaubhaft;[40] denn wir haben urkundlichen und inschriftlichen Beweis dafür, dass der Maler bereits im September 1400 todt war.[41] In der Kapelle der Augustiner-Eremiten in Padua, wo um das Jahr 1370 für Tebaldo de' Coltellieri die sieben freien Künste sowie Tugenden und Laster gemalt waren,[42] ist nichts mehr erhalten.

Den Altichiero, Avanzi und Giusto hatte nun aber Padua auch einen einheimischen Maler an die Seite zu stellen, Guariento di Arpo, welcher i. J. 1365 die ersten Malereien für die grosse

[39] Vgl. B. I, S. 243.

[40] S. die Bemerkung bei Brandolese a. a. O. 4—8.

[41] ibid. 7, wo eine Urkunde gegeben wird, welche sich auf Giusto's Erben bezieht. Ueberdies enthält ein Leichenstein an der Aussenwand des Baptisteriums zu Padua die Inschrift: „Hic jacet Domenicus et Daniel fratres et filii quondam magistri Justi pictoris qui fuit de Florentia. Migravit ad Dominum die S. Michaelis MIIIIc. die XXVIII mensis Septembris.“ (s. Gianantonio Moschini Della origine etc. della pitt. Pad. 1826 p. 10.)

[42] Scardeone in Thes. antiq. vol. VI, 42, Vasari VI, 94, Anonymus a. a. O. 22. Die Mauern wurden 1610 niedergerissen.

Rathshalle zu Venedig lieferte, eine Darstellung des Paradieses und andere Fresken, und der schon 1338 als ausübender Künstler genannt wird. In einer paduanischen Urkunde v. J. 1350 erscheint er als „Guariento quondam Arpi“ und sein Name kommt in Dokumenten ähnlicher Art aus der Zeit zwischen 1338 und 1364 wiederholt vor; 1378 ist er als „quondam Guariento“ bezeichnet.[43] Seine Bilder, bei ihrem Entstehen höchlich bewundert, verloren allmählich an Ansehn und machten bald Arbeiten des Gentile da Fabriano, der Bellini und des Tizian Platz.[44] Den Geschmack kann man bei dieser Zurücksetzung eben nicht anklagen, wenn man voraussetzen darf, dass die jenen grossen Coloristen zu Liebe geopferten Leistungen Guariento's in demselben Stil gehalten waren, wie die im Auftrag der Franciskaner zu Bassano gemalte Kreuzigung, die sich jetzt in der Pinakothek des Ortes befindet:

Sie zeigt Gottvater mit der Segensgeberde über der Figur des Gekreuzigten, Maria und Johannes an den Enden des Querbalkens und unterhalb eine kleine weibliche Figur im Gebet mit der tiefer angebrachten Inschrift: Bassano. Pinakothek.

„Guarientus pinxit.“

„Emulatrix bona Maria Bovolinorum, Helenē inventrix crucis et clavorum. Sanxit hanc ipsam pietate Bassanorum, ut orent pro ea Cristum dominum dominorum.“

Will man hier überhaupt noch Spuren von giotteskem Einflusse gelten lassen, so beschränken sie sich auf die Haltung des Christus, dessen derber Leib gut am Kreuze angebracht ist; aber die Arme sind kurz und die Zeichnung der Beine mangelhaft, der Typus alt, wenn auch nicht ohne Milde des Ausdrucks. Graugrüne Schatten, weisse Lichter, dunkle Umrisse und Körperlosigkeit der Färbung bilden weitere Merkmale. Sorgfalt der Ausführung, mässige Härte der Gegensätze in den Tönen rechtfertigen es, wenn man den Künstler schon etwas über die gewöhnlichen

[43] Moschini, Della origine 16. 17.

[44] Savonarola, Comm. a. a. O. 1170 und Sansovino, delle Fabriche pubbliche lib. VIII, p. 124 in Hist. di Venetia. — Nach Sanudo (b. Muratori Rer. ital. scriptt. vol. XXII, col. 664) befanden sich unter Guariento's Paradies (wovon ein Stich in der Marciana zu Venedig existirt) die Worte: „Marcus Cornario dux et miles fecit fieri hoc opus.“ Cornaro war Doge v. 11. Juli 1365 bis 12. Jan. 1367.

Nachahmer der überlieferten Formen setzt. Die Gestalt Gottes oberhalb hat starre Augen, der Kopf des Johannes mit dem geöffneten Munde und glotzendem Ausdruck erinnert an tragische Masken der antik-römischen Verfallkunst.[45]

Eremitani. Padua.

In der Kirche der Eremitani [46] malte er Allegorien der Planeten, und im Chor kleine Bilder grau in grau und unter architektonischen Nischen: Dornenkrönung, Kreuzschleppung, ein Ecce Homo, Johannes, die Vorhölle, die Auferstehung.[47] Weiter oben sind farbige Darstellungen aus dem Leben des Augustin gemalt und auf den Rahmen Simson mit Delila und Judith mit Holofernes, doch haben diese durch die Reparaturen von 1589 zu sehr gelitten, um der Kritik Boden zu geben. Die monochromen Stücke sind mit einem gewissen Grade von Erfindung behandelt, aber dabei schwach und mit alter Stilisirung, die Figuren von kurzem Bau und fehlerhaften Verhältnissen, besonders grossköpfig, aber von hübscher plastischer Wirkung und in der Zeichnung doch wenigstens genau. Darnach charakterisirt sich Guariento als Erben der italienischen Manier vor Cimabue's und Giotto's Zeit.

S. Agostino. Padua.

Aehnliche Gefühlsrichtung nimmt man an dem Bruchstück eines Fresko der Krönung Maria's von Guariento wahr, das in S. Agostino zu Padua in sehr üblem Zustande erhalten ist.[48]

Ihm haben die Lokalhistoriker auch die Wandgemälde mit Scenen aus dem alten Testament in der Cappelletta der Casa dell' Urbano Prefetto [49] zugeschrieben, von denen einige Theile, freilich in schlimmem Zustand, bei der Zerstörung dieses Gebäudes in die Akad. d. Wissensch. in Padua gerettet wurden.

Akad. d. W. Padua.

Sie bieten Gottvater mit Adam und Eva, Isaak von Abraham zum Opfer geführt, Judith und Holofernes, Joseph an die Aegypter verkauft; von diesen ist Judith das besterhaltene Stück und es zeigt dieselbe Hand und den gleichen Stil wie die Bilder bei den Eremitani.[50]

[45] Auch eine Madonna mit Kind nebst Donor in derselben Gall. sowie eine Annunziata mit dem Engel an einer der Aussenwände von S. Francesco daselbst werden dem Guariento zugeschrieben; doch haben seine Arbeiten in Padua sehr durch die Zeit und andere Ursachen gelitten.

[46] Anonymus a. a. O. 22, Brandolese a. a. O. 218.

[47] Die grosse Kreuzigung auf der darüber befindlichen Wandfläche ist eine moderne Arbeit Fiumicelli's.

[48] Anonymus a. a. O. 31. Brandolese 157.

[49] Beim Anonymus „del Capitanio" genannt. Für das Nächste ibid. p. p. 30, 158.

[50] Eine Anzahl Tafelbilder in derselben Sammlung, jetzt zertrennt, scheinen früher ein wol auch von Guariento gemaltes Altarstück gebildet zu haben. Darunter ein Erzengel Michael Seelen wägend, der Evang. Johannes die Feder haltend und an ein Gestell gelehnt, auf welchem ein Engel mit einem Buche steht, Figuren, denen es nicht an Bewegung und Ausdruck fehlt; aber sie haben die nämlichen traditionellen Typen, der Engel namentlich den Rundkopf

Das Letzte, was wir von Guariento erfahren, ist, dass er in S. Bernardino begraben liegen soll.[51] Wenn er verhältnissmässig wenig von Giotto's Einfluss merken lässt, so erklärt sich diess wohl aus seinem Aufenthalte in Venedig, wo sich der orientalische Duktus noch weit über seine Zeit hinaus erhalten hat. Ehe wir uns aber zu den ältesten Malern der Wasserstadt wenden, verlangen die Ueberbleibsel früherer Kunstthätigkeit in andern Hauptstädten der Terra ferma Betrachtung.

Mailand bietet u. a.[52] ein Beispiel alter Malerei an dem Grabe des Abtes Guglielmus Cotta, welches 1267 im Kloster S. Ambruogio errichtet ist und die Inschrift hat:

„Dom. Gūllm. Cotta abbas Sct. Ambroxi. Obiit MCCLXVII. XII entrante mense Octobris.“ [53] Kl. S. Ambruogio. Mailand.

Das Monument befindet sich in der Nähe der Thür, welche aus dem Kloster durch die unterirdische „Chiesetta di S. Satiro“ in die Kirche führt. Die Platte des viereckigen Grabsteines trägt das Bild des Todten in Graffito, und in einer Blende der Wand, in welche der Stein eingelassen ist, sieht man nur noch ganz geringe Spuren [54] eines Wandgemäldes, das ehemals die Jungfrau mit dem Kinde (rechts) und einen Bischof und Ordensbruder in Anbetung vorstellte, alles auf gelbem Grunde mit weissen Sternen besäet. An den Seiten oberhalb der Nische sind rechts und links Ueberbleibsel eines fliegenden Engels erhalten. Oben darüber in einem auf drei Bögen ruhenden Tabernakel sind Reste von drei gemalten Figuren sichtbar und ein segnender Bischof zwischen zwei Heiligen. 4 Medaillons oberhalb der Nischen tragen Engelfiguren. Dicht daneben und von roher, aber späterer Hand als jene Grabdekoration finden wir in einer Lünette neben einer Thür Spuren der Erscheinung Gottes mit dem aus seinem Munde hervorgehenden doppelten Schwert. — In einem alten an das

und die noch ungestüme Haltung der alten Zeit. — Als Beispiel derselben Empfindungsweise verdient die thronende Madonna in grossem Diadem mit dem Kinde Beachtung, welche mit dünner Tempera in harten Farbencontrasten, Verde-Schatten, gerötheten Wangen und breit aufgesetzten Lichtern, aber dabei mit eingehender Sorgfalt gemalt ist.

[51] Brandolese 241, 282. Von Arbeiten, die hier (62) in der Scuola de' Colombini erwähnt werden, ist nichts mehr vorhanden.

[52] In der Kirche S. Ambruogio selbst ist kürzlich eine Arbeit des 11. oder 12. Jhd. an einem Pfeiler unter der Tünche zum Vorschein gekommen, — eine Madonna mit Kind und ein Heiliger. Bezügl. der Mosaiken daselbst und des dem Fra Gabrio zugeschriebenen Krucifixes vgl. B. I. Cap. I, II, V.

[53] Girolamo L. Calvi „Sullo Stato delle Belle Arti in Milano“ Mail. 1860, 5 gibt das Datum irrthümlich als 1257.

[54] Fast nur noch die erhaben gehaltenen Heiligenscheine.

Mon. Magg. Mailand. Monastero Maggiore anstossenden Thurm sind die Nischen, die auf gemalten Pilastern aufsitzen, mit Figuren des Erzengels Michael, Benedikt, Franciskus, der die Wundmale empfängt, Petrus, Paulus, dann einer Kreuzigung (welche den Heiland mit vier Nägeln befestigt zeigt) und Märtyrern hinter vergitterten Fenstern dekorirt. Stil der Architektur und Farbenbehandlung weisen auf das 13. Jhd. zurück, die Technik ist rohe Tempera, sehr schadhaft.

Akad. Mailand. Ueberbleibsel von Fresken aus dem 14. Jhd., die aber keinen grossen Fortschritt bekunden, bewahrt jetzt die Akad. d. schön. K. in Mailand. Sie gehörten ehemals zum Schmucke eines Grabes in der jetzt zerstörten Serviten-Kirche mit Kloster; dasselbe war zum Gedächtniss Theodorichs von Coire errichtet, wie die Inschrift sagt, die deshalb hier von Interesse ist, weil sie einen Künstlernamen gewährt:

„Hoc opus fecerunt fieri Enricus et Rainardus p aĩa Teodorici de Coira qui obiit sub anno 1382. Septembris. Symon de Corbeta fecit."

Diese sehr beschädigten und ursprünglich schwachen Malereien enthalten eine im Profil gesehene lebensgrosse Madonna mit dem Kinde zwischen Katharina von Alex. und einer zweiten Heiligen (rechts) und dem heil. Georg, welcher den in Ritterkostüm knieenden Theodorich geleitet. — Die Hand dieses Symon von Corbeta erkennt man dann auch an Bruchstücken, welche das Depot der Akad. enthält, z. B. der Madonna in trono mit dem Kinde zwischen zerstörten Figuren, Stücken einer Figur ohne Kopf und einem heil. Christoph, — letzteres noch am erträglichsten.

Diese und andere Zeugnisse mailändischer Malerei[55] des 13. Jahrh. bestätigen nur, dass die Kunst hier auf keiner höheren Stufe stand als anderwärts zu jener Zeit. — Die Existenz eines mailänder Malers Michele de Roncho, der in Bergamo thätig war, wird durch Urkunden aus den J. 1360, 1373—77 bestätigt,[56]

[55] Eingehende Aufzählung anderer Stücke, deren vermeintlich hohes Alter sich sehr reducirt, ist ohne Nutzen. Wir erwähnen aber noch eine Kreuzigung mit Maria und Heiligen im Chor des Doms, sowie eine Madonna mit Kind stark beschädigt und offenbar aus dem Anfang des 15. Jhd., welche beweisen, dass die rohe Manier, wie sie Symon de Corbeta vertritt, lange in Uebung blieb. Von Giotto ist, wie bereits bemerkt, dort nichts zu finden, ebenso wenig von Stefano Fiorentino (vgl. Vasari II, 17). — Rosini (Stor. d. pitt. II, 202) macht auf einige giotteske Ueberbleibsel in der Cisterzienser-Abtei Chieravalle bei Mailand aufmerksam und will in ihnen Züge von Giovanni da Milano's Hand erkennen; an dem indess, was jetzt noch in der Kuppel der dortigen Kirche zu sehen ist, kann man nur etwas geringere Hässlichkeit constatiren, als an Arbeiten des Symon von Corbeta, und im Cimetero daselbst gibt es nichts als formlose Reste. Ausführliche Beschreibung findet man bei Michele Caffi, Illustrazione di Chieravalle, Mailand 1843, p. 48 f.

[56] s. Conte F. M Tassi, Vite etc. Bergamo 1776, vol. I, p. 6.

aber weder dort noch anderswo bieten sich thatsächliche Unterlagen für eine Charakteristik seines Stils und man kann nicht einmal sagen, ob Vasari bei der Erwähnung eines Michele da Milano als Schülers von Agnolo Gaddi[57] diesen im Sinne hat oder vielmehr den Michelino, der im 15. Jahrh. lebte. Dieser letztere[58] soll als Thiermaler geschätzt gewesen sein, auch wird ein Bild von ihm genannt, in welchem er etliche lachende Bauern darstellte, die oft copirt worden seien; doch ist hinzugefügt, dass ihm zur Verbindung seiner Figuren mit der Architekturperspektive das Geschick fehlte. Ueber seine Fähigkeit zur Thiermalerei spricht auch der Anonymus des Morelli[59] und zwar kennt derselbe sogar ein Buch mit solchen Malereien in der Casa Vendramin zu Venedig. Michelino schmückte dann den Hof und andere Theile der Casa Borromeo in Mailand, wo auch ehemals sein Name „Michelin P.“ angeschrieben war. Diese Fresken sind leider zugeweisst mit Ausnahme eines kleinen Stückes,[60] das auf einen Maler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. hindeutet, der sich recht gut auf Formgebung verstand. Die Ueberbleibsel geben einen sehr hübschen Einblick in die mailändische Kunst des 15. Jahrh. und in das Kostümliche der Zeit; von Agnolo Gaddi's Unterricht lassen sie jedoch nichts erkennen.[61]

Dort sieht man eine vergnügliche Gesellschaft in einem Kahn, lebensgrosse Figuren mit runden Turbanen, klar und schön gezeichnet und in einem Stil, der mit Antonio da Ferrara Aehnlichkeit hat, aber besser ist. Etwa 15 Leute sind beisammen, Männer mit Falken, Frauen in Festkleidung, Kinder und Schiffer mit weisser Flagge am Mast. Casa Borromeo. Mailand.

Im ersten Hofe ebendaselbst in einem Raum zur Rechten, der als Lagerhaus dient, finden sich Figuren von gleicher Kostümirung und gleichem Charakter: es ist ein Tanz von Rittern und Damen, eine Gesellschaft beim Ballspiel, eine andere bei den Karten; die Beschä-

[57] Vas. II, 156.

[58] Vgl. über Michelino Conte Giorgio Giulini, Memorie, Mailand 1795 lib. XI, p. 434. Die Angaben beruhen auf Giov. Paolo Lomazzo's Trattato della Pitt. Milano 1585, lib. 6, p. 359.

[59] a. a. O. 81.

[60] In der Ecke rechts beim Eintritt in den zweiten Hof, der von einem Aussengebäude abgeschlossen wird; das Bild ist nur mit Hilfe einer Leiter zu betrachten.

[61] Nur bei diesem Michelino haben wir Zeugniss aus der Zeit unmittelbar nach Agnolo Gaddi und die allgemeinen Züge einer mittelmässigen Kunstperiode.

digungen sind erheblich, die Gestalten dünner als auf dem erstgenannten Fragment und wol etwas früher gemalt, doch haben die Conturen und weichen Profile auf beiden grosse Verwandtschaft.

Wenn das Bildniss des Herzogs Giovan Maria Visconti von Mailand dem Michelino angehört, wie Giuliani will, so müsste er sicher in den J. 1402—12 gearbeitet haben. 1404 wird nun ein Michelino da Besozzo oder de' Molinari als Glasmaler im Dom zu Mailand[62] erwähnt; Bruchstücke, die von ihm erhalten sind, verrathen kein grosses Talent, aber vielleicht ist er der Maler der Casa Borromeo.[63] Ein anderer Mailänder, Leonardo de Bissuccio, wurde schon in Neapel erwähnt.[64] — Ist auch

Bergamo. in Bergamo nichts aus der Zeit erhalten, in welcher Michele di Roncho gelebt haben soll, so sind doch wenigstens einige Malereien des 15. Jahrh. von den Wänden der zerstörten Kirche S. Giuseppe abgenommen und in den Vescovado gerettet worden,

Pavia. die jedoch geringen Werth haben. — In Pavia bietet die Apsis von S. Michele ein Fresko der Krönung Maria's in Engelglorie mit einem anbetenden Prälaten davor, rohe Arbeit eines Malers aus dem 15. Jahrh. Namens Andreino da Edesia.[65] — Bilderreste an der Deckenwölbung des Querschiffs im Dom zu Cremona sind ebenfalls von mittelmässiger Hand und nur um des Kostüms willen interessant; der Maler soll Polidoro Casella sein, den man ums Jahr 1345 setzt.

Cremona. Den Zeitcharakter trägt die vielleicht von Casella gemalte colossale aufrecht stehende Madonna mit dem Kinde von einem knieenden Manne angebetet und mit Bezeichnung: „Benedictus

[62] s. G. L. Calvi's Notizie, Milano, Ronchetti 1859, P. I.

[63] Die Sakristei des Kanonikats im mailänder Dom enthält eine Schrankplatte mit einem Bilde der Madonna und des Kindes nebst 3 Engeln, welche den Teppich erheben, worauf die — erneuerte oder gefälschte — Inschrift „MCCCCXVIII Michae de Besotio" zu lesen ist. Ein anderer Theil des Bildes enthält die Darstellung im Tempel. Es ist die Arbeit eines Miniaturisten, aber dem Charakter der Borromeo-Fresken nicht unähnlich.

[64] Vgl. B. I, S. 271, Anm. 41. Ausser der Kapelle in S. Giov. a Carb. hinter dem Chor hat er dort auch am Grabmal im Chor links die Figuren des S. Giov. u. S. Agostino in Furco gemalt, von denen letztere bezeichnet ist: „LEONARDVS DE BISSVCCO DE MEDIOLAO (sic) ORNAVIT."

[65] Notizen über ihn und Bernardino Zenale di Treviglio finden sich bei Ces. Cantu, Illustr. del Lombardo-Veneto p. 173.

Fodrius hanc ex voto anno salutis MCCCLXX". Die Figur Maria's ist lang und schlank, eckig in den Formen, fälschlich dem Giotto zugewiesen.[66]

Nach der zweiten Hälfte des 13. Jahrh., als das Baptisterium zu Parma seinen Freskenschmuck erhielt, der von einem Anlauf zur Verbesserung der entarteten Durchschnittskunst des Zeitalters zeugt, treten eine Reihe noch ganz mittelschlächtiger Leute mit Erfolg dort auf. In der Taufkirche selbst laufen an den unteren Wänden rohe Arbeiten entlang, von denen das erträglichste ein Bruchstück mit der Figur der heil. Lucia (rechts vom Eingang) ist, mit der Bezeichnung darüber: Baptist. Parma.

„B˜tolin (? Bartolin) de Placen. f."

Eine modernere Kreuzigung, etwa an der Wende des 14. und 15. Jhd. gemalt, bekundet nur geringe Fortschritte der parmesanischen Kunst dieser Zeit. Im Dom zu Parma bieten die gleichzeitigen rohen Malereien der Kapellen kein Interesse; beachtenswerther sind die der Sakristeien: in der der „Canonici" eine Decke mit dem segnenden Heiland, Seitenwände mit einer theilweise aufgefrischten „Geburt Maria's", Propheten am Eingangsbogen, einer Verkündigung mit knieendem Stifter und einem sehr beschädigten Sposalizio. In der Sakristei gen. „del Consorzio" ferner[67] sind als Produkte zweiten Ranges zu erwähnen: die Madonna angebetet von einem Bischof, den der Schutzheilige einführt,[68] an der Decke, auf der Seite Johannes der Täufer mit 2 Engeln über ihm, in andern Räumen Prophetenfiguren. Ohne specifischen Charakter ist die Madonna an einem Pfeiler im Chor des Domes.[69] Dom. Parma.

Piacenza, anscheinend die Heimath dieses Bartolin, hat auch künstlerische Reliquien aufzuweisen, die bis ans Ende des 14. oder den Beginn des 15. Jahrh. zurückgehen.

[66] Die Stifterfigur in Boccaccino's Manier übermalt, das Kleid Maria's aufgefrischt.

[67] Ehemals Cappella S. Martino.

[68] Wenn die Ueberlieferung den Bischof richtig als Monsignor Rusconi bezeichnet, der v. 1380—1412 in Parma regierte, so lässt sich aus dem Umstande, dass die Kapelle auf sein Geheiss und für seine sterblichen Reste erbaut wurde, der Zeitpunkt dieser Fresken mit ziemlicher Gewissheit bestimmen.

[69] Noch spätere Arbeiten finden sich in der ehemaligen Kirche S. Francesco zu Parma; darunter ein theilweis zerstörtes Bild der Madonna mit dem Kinde zwischen Joh. d. Täufer und Franz, im Vordergrunde ein Knieender. Die Inschrift besagt: „Haec figura (sic) fecit fieri magister de Mociis de Cotignana murator 1448." — Gleich schwach ist das Ueberbleibsel einer Kreuzigung daselbst, einziger Rest in dem kürzlich ausgeweissten Gebäude.

Piacenza. Dahin sind zu rechnen: die übermalten Heiligenfiguren auf Pfeilern in S. Antonio, ein aus 8 Abtheilungen bestehendes Bild mit Historien des heil. Antonius (aus dem Ende des 14. Jhd.) in der Sakristei daselbst, zwei Predellen mit Halbfiguren von Heiligen (sehr roh, aus dem Anfang des 15. Jhd.) im Archivio capitolare ders. K., und endlich Fresken oder vielmehr Ueberbleibsel von solchen im rechten Querschiff der Kathedrale, welche die Madonna mit dem Kinde von einem Bischof angebetet, bei ihm zwei weibl. Heilige sowie Laurentius und Joh. den Täufer bieten, — alles dem Bartolin zugeschrieben. —

Colalto. Friaul. In der nördlichen Nachbarschaft der Lombardei, im Friaul, treffen wir zu Colalto bei Conegliano Malereien an, die eine Mischung von Florentinischem mit der Weise des Guariento darstellen. Vor fünfzig Jahren boten Aquileja, Grado, Sesto und Concordia dem Kunstforscher reichen Stoff, und Maniago[70] erwähnt u. a. an der Façade des Doms zu Gemona Malereien aus der Legende des heil. Christoph mit der Aufschrift:

„MCCCXXXI. Magister Nicolaus pintor me fecit hoc opus sub Johñe Camerario quondam Petri Merisoni.“[71]

Sie waren sehr beschädigt, aber zweifellos von den frühesten Künstlern, über welche in jenen Gegenden Kunde erhalten ist. Da die Malereien des Nikolaus in Gemona infolge des Umbaues der Façade zerstört sind, verdienen Fresken in der Pfarrkirche zu Venzone,[72] welche die Einweihung des Gotteshauses i. J. 1338 verherrlichen, umso mehr Beachtung:

Venzone. Friaul. Die Wand der Kapelle links vom Chor enthält eine Apotheose des Beato Bertrand, Patriarchen von Aquileja, mit 10 Bischöfen neben ihm und Engeln, die Weihrauchfässer über ihren Köpfen schwingen.[73]

[70] Conte Fabio di Maniago, Stor. delle Belle Arti Friulane, Udine 1823 p. 35.

[71] ibid. und Liruti, Notizie di Gemona p. 119 b. Maniago 167.

[72] Unweit Gemona, an der Strasse nach Tolmezzo. Die Kirche ist aus dem 14. Jhd.

[73] Die Engel links sind zerstört, rechts sind noch zwei mit Weihrauchfässern und einer mit Kerze erhalten. Unter den Füssen dieser Gestalten sind Inschriften, z. Th. verlöscht und schwer lesbar, aber auf einer Copie dieses Freskobildes wiederzufinden, die im Chor angebracht ist. Dort liest man (aufgelöst): „In Christi nomine amen annis suae nativitatis currentibus 1338 indictione VI die secunda Augusti ad laudem et gloriam Dei omnipotentis eiusque intemeratae genetricis virginis Mariae nec non ad honorem B. Andreae apost. sub cuius vocabulo et nomine reverendissimus in Christo pater et Beatus Dominus Bertrandus Dei gratia S. Aquilejensis Cñte (sic) dignissimus patriarcha consecravit hoc Templum una cum rever. Pat. beato Petro archiepiscopo Nazareno

Unterhalb sieht man eine Gruppe singender Mönche an einem Pult, während der Patron Bartolommeo Sclusano rechts im Vordergrunde kniet, von drei Jünglingen begleitet, und ihm gegenüber 4 Frauen seines Hauses knien und sitzen.[74]

Die Sängergruppe in der Mitte ist das beste Stück dieses Bildes, das deutlich giotteskes Stilgepräge hat. Den Gestalten fehlt es weder an Charakteristik, noch an gutem Verhältniss und Ausdruck, die Farben sind in lichten Tönen gewählt. Dagegen ist der übrige Theil des Fresko röther gehalten und scheint von anderer Hand, zeigt aber, wenn auch etwas roher, dieselben künstlerischen Grundsätze. Haben wir hier ein Werk des Nikolaus, der an der Façade zu Gemona malte, dann gehört er zu den mittelmässigen Nachfolgern der Giottistenschule.[75] —

Wir wenden uns schliesslich nach Venedig. Man kann die Stadt in kunstgeschichtlicher Beziehung als eine byzantinische Colonie bezeichnen; denn wenn man auch gelten lässt, dass um d. J. 1290 dort zahlreiche Künstler arbeiteten, die geborene Venezianer waren,[76] so wird dadurch an der Thatsache des conservativen Beharrens bei altüberlieferter Form und Technik nichts geändert. Der ganze Habitus der Stadt hatte etwas Orientalisches, von den Bauten und Mosaiken anzufangen bis zu dem Luxus und der Freude am Schein, die bei den Bewohnern auffällt, und es ist durchaus nicht verwunderlich, dass man in Geschmacksachen noch lange bei dem festhielt, was anderwärts in Italien schon abgethan war; blieb doch überdiess die Verbindung mit der Levante hier ununterbrochen bestehen und erhielt den byzantinischen Einfluss in einer Lebendigkeit, welche die Kunst Giotto's und seiner Nachfolger gar nicht zu Worte kommen liess. Noch

nec non b. b. Episcopis Guidone Concordiensi, Vitale Emonensi, Joanne Parentino, Andrea Caprolano, Joanne Savinensi, Marco Domocensi, Augustino Pelonensi et Pietro Lesinensi, quos quidem b. b. archiepiscopum et episcopos ad ipsam consacrationem celebrandam prudens et notabilis vir Bartholomeus Sclusanus de Venzono (tunc Camerarius ipsius eccles.) pariter congregavit et sicuti creatori altissimo placuit ante praedictam praesulum segregationem praedictus Bartholomeus suae vitae diem clausit extremum cui funeri presutis (?)."

[74] Die Namen der einzelnen Figuren sind darunter geschrieben, aber sehr beschädigt.

[75] Ueber fernere Kunstleistungen dieser Landschaft und Künstlernamen, die nicht durch Werke vertreten sind, berichtet Lanzi.

[76] s. Zanetti, Della pitt. Veneziana, 1771, p. 10.

1350 entstehen dort Mosaiken, wie die der Isidorenkapelle in S. Marco, Darstellungen zum Leben des Täufers von so orientalischem Charakter, solcher Farbenpracht, Ueppigkeit der Technik und Classicität der Composition wie irgend eine derartige Arbeit aus den früheren Jahrhunderten. Bei einem Katalog der ältesten Namen, die nicht durch Werke charakterisirt sind und die nur beweisen, wie zahlreich die Kunstgenossenschaft Venedigs im 13. Jahrh. war,[77] halten wir uns nicht auf, sondern prüfen sogleich das Altarstück oder „Ancona", den Domschatz gravirter Silberplatten von orientalischer Arbeit in S. Marco, welche den Leichnam Christi mit den Aposteln nebst Episoden aus der Legende des heil. Markus darstellt und die Inschrift führt:

S. Marco. Venedig.

„Magister Paulus cum Luca et Johanne filiis suis pinserunt MCCCXLV m̄s Ap̄l. die XXII."

Aber der Werth dieses Stücks altvenezianischer Kunst beschränkt sich auf die Signatur, über die Hand des Künstlers gibt es keinen Aufschluss,[78] denn die alte Oberfläche ist vollständig übermalt. Der allgemeine Eindruck lässt indess die Künstler ebenfalls als Anhänger des byzantinischen Stils erscheinen. Der Name Paulus kommt in den venezianischen Annalen nicht selten vor. So erwähnt Morelli,[79] nachdem er das Verschwinden aller Spuren des vor d. J. 1335 blühenden Malers Perenzolo und des Marco constatirt hat, einen Paolo als Teppichzeichner, von dem sich ein Bild in der Sakristei von S. Francesco zu Vicenza befand, mit der Signatur:

Vicenza. Pinak.

„MCCCXXXIII Paulus de Venetiis pinxit hoc opus."

Das Bild, jetzt in der Pinakothek der Stadt, stellt im Hauptfelde den Tod Maria's und in Nischen auf den Seitentheilen Franciskus und Antonius dar und ist ein sehr byzantinisches Stück Arbeit.[80]

[77] Man vgl. Lanzi II, 73, Zanetti 3; dazu Verci, Notizie sopra la pittura Bassanese, Venedig 1775 p. 9.

[78] Im Archivio nazionale zu Venedig befinden sich in Ermangelung von Werken wenigstens 2 Testamente, (eins aus d. J. 1324, das andere v. 1344) von Angelo Tedaldo, der als Maler in S. Cassiano zu Venedig lebte.

[79] Not. zum Anon. p. 222.

[80] Vgl. den Stich davon bei Rosini II, 143. Eine Oberreihe und Predelle, je aus 8 Tafeln bestehend, welche dem Bilde angefügt sind, rühren von einem geringen Maler des 15. Jhd. her.

Ein anderes, noch älteres Bild von gleicher Hand[81] — Madonna und Heilige — mit der Inschrift: „Paulus de Venetiis 1323“ ist besonders dadurch lehrreich, dass es zeigt, wie dieser Paolo von Venedig bei dem ausgeprägten Stempel archaischer Kunst, den seine Sachen haben, doch einen gewissen Geschmack in Colorit und Gewandung entfaltete und seinen Köpfen auch Charakter zu geben verstand. 1346 malte er ein Altarstück für S. Nicolai in Venedig[82] und 1358 eine Darstellung vom Fall des Heidenthums, jetzt in Stuttgart:[83]

Maria mit dem Kinde sitzt hinter einem runden Wasserbecken, auf welchem die Worte: „MCCCLVIII Paulus cum filio“ stehen; links flüstert die Sibylle dem Oktavian die Verheissung zu und rechts sieht man das Götzenbild stürzen, — ein hartes byzantinisches Bild. Stuttgart. Museum.

Nachfolger des Paolo ist der Lorenzo, dessen frühestes Altarstück, im Auftrag eines Senators aus dem edlen Hause Lion für den Chor der Kirche S. Antonio di Castello gemalt, sich jetzt in der Akad. zu Venedig befindet.

Die Inschrift sagt: „MCCCLVII Haec tabella facta fuit et hic affissa per Laurẽciũpictorem et Candiacum scultorem ĩ tẽ rẽgis ven. viri dñi fris Coti D̃. abbatib. de Flot. . . .[84] . . fun (*fundatoris*) mon . . t̃i (*monasterii*).“ Akad. d. K. Venedig.

„Hanc tius S. Agne triumphãt . .“

„Orbis Dominicus Lion . ego nunc supplex arte prepo . itam dono tabellam.“

Dargestellt ist die Verkündigung mit der Miniaturgestalt des Domenico Lion zu Maria's Füssen, der segnende Christus und Heiligenfiguren in den oberen Streifen.

Eine spätere sehr beschädigte Arbeit desselben Meisters ist das monumentale Altarstück der Cappella del Parto im Dom zu Vicenza, welches den Tod der Jungfrau und Heilige in verschiedenen Bilderstreifen darstellt und die Bezeichnung hat: „MCCCLXVI Laurentius pinxit mense Decẽbris.“ Vicenza. Dom.

Seine beste Arbeit aber besitzt das Museum Correr: der thronende Heiland inmitten der Apostel, wie er dem Petrus die Schlüssel Museum Correr. Venedig.

[81] Pinakoth. zu Vicenza.

[82] Vgl. darüber die Urkunde b. Zanetti p. 11. Es kostete 20 Goldddukaten.

[83] Museum N. 251. Holz, 3 F. 3 zu 2 F. 9.

[84] Zanetti liest für Candiacum—Zaninum, für Flot—Florentia (s. dagegen Cicogna, Iscriz. Venez. 1824, I. 185) und gibt das Datum irrthümlich als 1358. Die Kosten der Bilder werden urkundlich auf 300 Golddukaten angegeben. Ibid.

übergibt; Engel fliegen um das Haupt Christi; am Rahmen steht die Signatur: „MCCCLXVIIII mense Januarii Laurentiū pinxit."

Hier haben wir eine Leistung von ansehnlicher Tüchtigkeit der Färbung, von ausserordentlich verarbeiteten Tönen, ganz mit einem leuchtenden Firniss versehen, der ohne Zweifel Wachsmischung enthält. Das Heilandsgesicht ist edel, Formen und Gewänder dagegen noch von vorflorentinischer Befangenheit.

Akad. d. K. Venedig. Zwei Bilder des Lorenzo besitzt die Akad. d. K.: das eine — Petrus, Markus, Johannes, Jakobus, Nikolaus und Laurentius[85] und auf dem Rahmen die Inschr.: „MCCCLXXI mense Novemb. Laurent. pinxit." Das zweite, eine Verkündigung,[86] ist sign.: „MCCCLXXI Laurent. pinsit."

Louvre Paris. Ein Jahr jünger ist das Bild im Louvre[87], eine thronende Madonna mit der Bez.: „MCCCLXXII mēse Setēbris. Laurēciū Venetis pinsit."

Giac. magg. Bologna. Wir erinnern hier an die frühere Erwähnung eines grossen Altarbildes in einer Kapelle zu S. Giacomo maggiore in Bologna, dessen obere Tafeln mit dem Namen Jacobus Pauli bezeichnet sind,[88] während die unteren altstilisirte Figuren mit hohen vortretenden Stirnen und nicht ohne eine gewisse altfränkische Herbigkeit sind, ein Engel dabei, lang und schlank, und ein Georg von lebendiger Geberde. Das Bild, augenscheinlich venezianisch, dunkel im Ton, mit Verdeschatten und Wangenroth, in scharf abgegrenzten Theilflächen satt und pastos gemalt, ähnelt der Manier Lorenzo's und Stefano's, die wir noch zu betrachten haben. Die letzte Kunde von unserm Lorenzo wird das Dokument sein, welches ihn 1379 als Einwohner Venedigs nennt, der zur Fortführung des Krieges um Chioggia beisteuerte.[89] Alle seine Bilder, etwa mit Ausnahme desjenigen im Museum Correr, sind in körper-

85 Akad. d. K. Saal XI, N. 373, 374, 391 u. 392 (0,94 zu 0,24 M.), 375 u. 393 (1,11 zu 1,43). Sämmtl. auf Holz.

86 N. 389 (Holz, h. 1, 10, br. 0, 54) stammt aus der Scuola di S. Giov. Evangelista.

87 Musée Napol. III. N 37, H. h. 1,24, br. 0,50 M. — Die Köpfe sind jedoch übermalt.

88 s. S. 379. Die untern Tafeln enthalten: die Heil. Martin, Antonius und Michael in vergoldeten Nischen ohne Ornament, dann einen Engel, einen Heiligen und S. Georg als Drachentödter. Ueber dieser Leiste ist eine Reihe Nischen mit Reliefbüsten zu den Seiten dreier kleiner Darstellungen angebracht, wieder überhöht von einer Gallerie Heiliger, dem Petrus, Paulus, Nikolaus, Gregor und einem andern.

89 s. Cicogna vol. I, 185.

hafter, undurchsichtiger und schwerer Tempera mit harten Tönen behandelt, aber reinlich umrissen, wobei indess die Figuren im Typus wie in der Zeichnung der Gliedmaassen mangelhaft ausfallen. Ob Lorenzo von Bologna und Lorenzo von Venezia ein und derselbe Mann ist, würde sich wol mit Bestimmtheit sagen lassen, wenn die Fresken in Mezzarata besser erhalten wären; bei ihrer jetzigen Beschaffenheit lässt sich ein Zusammenhang dieser Namen nicht erkennen und die Maler sind hiernach zu urtheilen verschiedene Leute. Lanzi hat jedoch „im edlen Haus Ercolani in Bologna" ein Bild mit der Signatur „Manu Laurentii de Venetiis 1368" gesehen.[90] Ein anderes (Krönung Maria's) in Mailand[91] wird dem Lorenzo zugewiesen und hat auch seinen Stil, neigt indess mehr nach seinem Zeitgenossen Stefano Pievan di S. Agnese, dessen Arbeiten mit denen des Lorenzo zu verwechseln sind. Eine derselben[92] — Maria mit einer Rose in der Hand und das Kind in den Armen auf seltsamem schwergeformten Throne mit der Inschrift Mus. Correr Venedig.

„MCCCLXVIIII a dì XI avosto Stef. pleb. Sče agnẽ P."

ist gleich denen des Lorenzo griechisch stilisirt, die Hände fehlerhaft, lang und mager, die Farbe dunkel, die Untermalung, wie firnisslose Stellen zeigen, roth angelegt. Eine Gloriosa Maria von ihm in Venedig[93] führt die Signatur: Akad. d. K. Venedig.

„MCCCLXXXI Stefan Plebanus sčtae Agnetis pinxit".

Ein zweites Altarstück von übereinstimmendem Machwerk, aus nicht weniger als 24 Tafeln bestehend (Mittelbild Madonna und Kind), im Oratorium von S. Martino zu Chioggia hat nur das Datum „MCCCXLVIIII mens. Jul."

Ein hervorragendes Talent unter den venezianischen Malern des 14. Jahrh. ist Niccolò Semitecolo, dessen erstes Bild —

[90] Lanzi II, 79.

[91] Brera N. 123. H. h. 0,99, br. 0,63.

[92] Venedig, Museo Correr.

[93] Akad. d. K. N. 16 (H. h. 2,20, br. 2,85) ehemals Altarstück, aus dem Kloster der Clarissinnen stammend. Nur die Mitteltafel mit der Krönung Maria's ist von Lorenzo, die übrigen Theile von anderer Hand.

Akad. d. K. Venedig. eine Krönung der Jungfrau — mit vollem Namen und dem Jahr 1351 bezeichnet ist.[94] Seine beste Leistung aber ist ein Altarbild v. J. 1367.[95]

Padua. Dom. Es enthält Maria mit dem Kinde und darunter die Dreieinigkeit: Gottvater hält den Heiland, der die Arme wie ein Crucifixus ausbreitet, aber ohne Kreuz, beide haben heitern Ausdruck, Christus offene Augen. Ferner Scenen aus der Legende des Sebastian: der Heilige vor dem Richter, sein Martyrium und seine Bestattung; auf dem zweiten Bilde sieht man den Sebastian aufrecht an einen Pfahl gebunden, um ihn Gruppen von Soldaten, die durch einen Priester zum Schiessen angefeuert werden.[96] In einer fernern Loggia zwei Personen, die mit dem Märtyrer zu reden scheinen, der nachher mit Keulen todtgeschlagen wird. Unter dem Bilde der Verurtheilung steht:

„Nicholeto Semitecholo da Veniexia impẽse MCCCLXVII a dì XV di Decẽbre."

Dieses Meisterstück frühvenezianischer Kunst bietet, was Composition und Figurenvertheilung anlangt, wenig und zeichnet sich mehr durch Ungestüm und Derbheit der Handlung als durch Sinn für Ordnung und Symmetrie aus. Leidenschaftliches Leben ist in alle Formen gegossen, die sich allerdings durch Zeichnung des Nackten vortheilhaft bemerklich machen; die Gestalt des Sebastian z. B. hat bei aller Gewöhnlichkeit der Auffassung recht gute Verhältnisse, empfindungsvollen Ausdruck und daneben starken Realismus in den Einzelheiten des Körperbaues; der grosse Oberleib ruht auf schlanken, aber unschön verbundenen Beinen, der Kopf ist mit einem Schwall von Haaren bedeckt. Typen und Geberdenspiel haben die Heftigkeit der alten Zeit und etliche der Bogenschützen mit ihren grossen Köpfen und starren Augen sind seltsame Tartarenphysiognomien. Trotz der mangelhaften Formen wird man doch dann und wann durch eine Gruppe erfreut; im Ganzen zeigt sich Semitecolo als Anhänger der altüberlieferten Darstellungsweise, aber seine Farbe ist weniger blöde als bei den meisten seiner Zeitgenossen; der warme gelbliche Fleischton, wie gewöhnlich mit Verde schattirt und auf den Wangen mit Roth

[94] „Nicolo Semitecolo MCCCLI", Akad. d. K. in Venedig N. 394 (H. h. 0,55, br. 0,39 M.)

[95] Jetzt in einzelnen Theilen in der Bibliothek des Kapitelhauses im Dom zu Padua.

[96] Die Fleischtöne der Schützen sind in Oel nachgemalt.

markirt, verletzt das Auge nicht durch übermässige Kontraste, und die Umrisse schliessen die Formen mit einfacher Genauigkeit. Der Gewandung und der Art sie zu handhaben fehlt es nicht an Wurf und Besonnenheit, aber wir haben freilich in dem bezeichneten Bilde Niccolò's ein Werk, dem er es sonst nicht oft gleichthut. Sehr viel Aehnlichkeit mit ihm haben die geringeren Tafeln der Gloriosa in der Akad. zu Venedig, welche die Signatur des Pleban von S. Agnese tragen.[97] Von Arbeiten mit Semitecolo's ausdrücklicher Namensbezeichnung ist noch eine Maria mit dem Kinde an der Brust nebst verschiedenen Heiligen an untergeordneten Stellen im Museum Correr zu nennen, sign.: Mus. Correr Venedig.

„MCCCC. N. Semitecolo“.[98]

Dass der Künstler also bis 1400 gelebt hat, ist hinlänglich beglaubigt, und diese Gewissheit verhilft zur Lösung einiger offener Fragen bezüglich der Geschichte altvenezianischer Kunst. So z. B. lässt sich über die Identität Semitecolo's mit anderen Malern entscheiden, die nur Nichola unterzeichnen. Eine Maria von Engeln umgeben in der Akad. d. K.[99] hat die Inschrift: Akad. d. K. Venedig.

„Hoc opus fecit fieri Dñs Ulcia belgarzone civis Yadriensis MCCCLXXXXIIII. Nicolas filius Petri pictoris de Veneciis pinxit hoc opus qui moratur in chapite pontis Paradixi.“

Diese Madonna mit ihrer bemerkenswerthen Anmuth gleicht den Bildern Semitecolo's mehr als irgend sonst etwas von seinen Zeit- und Stadtgenossen. Ein anderes Stück, Krucifix dieses Niccola, welches in S. Agostino di Verruchio erwähnt wird,[100] hat die Unterschrift: S. Agost. Venedig.

„MCCCCIIII. Nicholaus Paradixi miles (?) de Veneciis pinxit et Chatarinus sancti Lucẽ inaxit (*? incixit*).“

Im Ganzen betrachtet stehen die Gemälde des Nicholas Paradisi (so genannt von seiner Wohnung nah der Brücke dieses

[97] Akad. d. K. N. 16, H. 2,20 zu 2,85.

[98] Von einem Altarstück in S. Maria de' Servi zu Venedig kennen wir nur die bei Sansovino, Ven. descr. Lib. III, 59 bewahrte Inschrift: „MCCCLXX. XX Decembrio. Nicolo Semitecolo fecit hoc opus.“

[99] N. 259, aus der Gall. Manfrin erworben. H. h. 1,01, br. 0,65½.

[100] Anonymus a. a. O. 222.

Namens) denen des Semitecolo nur wenig nach und geben der Annahme Zanotto's und Cicogna's[101] Schein, dass beide Namen nur Einen Mann bedeuten. — Lanzi beschreibt 2 Altarbilder, von denen das eine „Angelus pinxit", das andere „e Katarinus pinxit" bezeichnet ist. Ueber Ersteren haben wir gar keine Kunde, den andern Namen aber lasen wir bereits oben auf dem Bilde des Nichola Paradisi als Holzschneider. In ähnlicher Eigenschaft erscheint er auch noch in Verbindung mit einem Bartolomeo, von dem ein Altarbild mit Darstellungen aus der Geschichte Christi

Corp. Dom. Venedig.

in der Kirche Corpus Domini erwähnt wird,[102] das die Inschrift trägt:

„Bartolomeu mî Paul pinxit,
Chatarino Filius Magistri Andree
incixit hoc opus."

Dass aber Chatarinus auch selbst Maler war, bezeugt ein Altarstück in Ancona:[103]

Ancona. Privatbes.

Madonna zwischen Joh. d. Täufer und Antonius Abbas, Christoph und Jakobus, oben die Kreuzigung zwischen Barbara, Bartholomäus und Lucia, Katharina, Klara und Magdalena; zu Füssen Maria's ein kleiner Donor, dessen Wappenschild die Zeilen der nachfolgenden Signatur in zwei Hälften theilt:

„Chatari . nus de
Venecii pinxit."

Interesse gewährt hier lediglich die Inschrift, denn die Ausführung ist talentlos, Typus ebenso wie Colorit durchaus mangelhaft. Glotzaugen, roher fleckiger Auftrag und harte Conturen geben ihm etwas Abstossendes und man erkennt sonach in Katarinus den Keim zu dem Stil, dessen Adepten nachmals die Schule der Crivelli bildeten.

Niemals hat man der frühen venezianischen Schule grosse Fähigkeit für Composition nachgerühmt; dagegen betonte man bei ihr von den ersten Anfängen an das coloristische Element. Indess während des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrh. wurden

[101] Iscrizioni a. a. O. vol. III, 89 und IV, 675.
[102] ibid. II, 6 und III, 89.
[103] Eigenthümer ist Conte Orsi, Contrada delle Stade N. 67.

die Venezianer als Maler im engeren Sinne nicht blos von den Florentinern, sondern auch von den Sienesen und Umbriern überboten. Man weiss, dass ein Umbrier, Gentile da Fabriano, seine Wirkung auf die venezianische Kunst geltend machte. Er war Lehrer des Jacopo Bellini, der seinerseits die Florentiner in Florenz selbst studirte. Trotzdem gewinnt Venedig nicht eher als seit Ankunft des Antonello da Messina und der Blüthe der Bellini eine hervorragende Stellung. Durch Giorgione und Tizian ward dann der heimischen Kunst, die länger als anderwärts in alter überlebter Tradition haften geblieben war, ein Geschlecht glänzender Talente erzogen, welche die Zurückhaltung schnell in Führerschaft auf dem Gebiete moderner Schönheitsschöpfung verwandelten. —

ANHANG.

VORBEMERKUNG.

Des Franciscus Sanctis Jacobi de Albertinis †)

„Memoriale di molte statue et picture etc." welches für den Nachweis der Kunstschätze von Florenz im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts noch grösseren Werth hat, als desselben Verfassers „Opusculum de mirabilibus novae ac veteris urbis Romae" für die römischen Bildwerke zur Zeit Julius II und Leo's X., ist der älteste Guida von Florenz und eine der wenigen sicher erkennbaren Quellen Vasari's. Der einzige Druck dieses an Baccio di Montelupo gerichteten Schriftchens — Florenz, bei Antonio Tubini d. d. 2. Octob. 1510, ff. 8 — gehört zu den grössten Seltenheiten; bekannt war bisher in Florenz nur ein einziges Exemplar, das der Bibl. Riccardiana, doch befindet sich ein zweites*) in der Bibl. Palatina daselbst, der alten grossherzoglichen Büchersammlung, welche jetzt einen Bestandtheil der Bibl. Nazionale bildet. Eine Handschrift kennt man meines Wissens nicht; diejenige in der Gallerie-Bibliothek der Uffizien (bez. „tratta della propria copia di Messter Francesco Albertini") ist nur eine Abschrift der Editio princeps aus dem Jahr 1835 mit einem aus modernen Quellen zusammengestellten Commentar.

Den ersten Neudruck des interessanten Schriftchens veranstalteten vor 6 Jahren die durch Publikationen zur Quellenkunde der italienischen Kunstgeschichte so vielfach verdienten Herren Gaetano und Carlo Milanesi und Cesare Guasti**). Da derselbe jedoch als Ricordo di nozze nur in sehr kleiner Auflage abgezogen und nicht in den Buchhandel gekommen ist, hat er seinen Zweck nicht in dem für die Fachwissenschaft wünschenswerthen Umfange erreicht. Diess rechtfertigt die vorliegende neue Herausgabe des Memoriale. Der Güte des Hrn. Dr. Rudolf Schöll, derzeit in Florenz, verdanke ich die genaue Vergleichung der Ausgabe von 1863 mit dem Exemplar der Editio princeps in der Riccardiana und infolge dessen die Genauigkeit dieses Neudruckes***) sowie die Beibringung obiger bibliographischer Notizen und der urkundlichen Nachweise über Albertini, welche am Schlusse angefügt sind.

Die nicht mehr existirenden Stücke, die Albertini noch gekannt hat, sind durch das davorgesetzte Zeichen: [bemerkt. Ueber Ortsveränderungen geben die unter den Text gestellten Noten Ausweis.

Leipzig, April 1869.

Dr. *M. Jordan.*

†) Ueber den Namen s. d. Anm. am Schluss.

*) Bez. *E* 6. 5. 65.

**) „Memoriale di molte statue e pitture etc. fatto da Fr. Albertini prete, ripubblicato per ricordo delle nozze del Cav. Prof. Luigi Mussini con la signora Luisa Piaggio nell' aprile del 1863." Firenze coi torchi di M. Cellini e C. Alla Galileiana.

***) Accente und Apostrophe fehlen im Originaldruck fast durchgängig, die Interpunktion ist mangelhaft und unregelmässig, häufig sind auseinander gehörige Worte zusammengerückt. Diess sowie der Wechsel von Majuskeln und Minuskeln bei den Eigennamen ist im vorliegenden Texte nicht berücksichtigt.

Bibl. Riccard. Florent. liber. N. 647 (inter quarti decimi saeculi editiones) IV°. ff. 8.

MEMORIALE DI MOLTE STATVE ET Picture sono nella inclyta Cipta di Florentia Per mano di Sculptori & Pictori excellenti Moderni & Antiqui, tracto dalla propria Copia di Messter Francesco Albertini prete Fiorētino Anno dñi. 1510. f. 1

·T·

Francisci Albertini disticon.
Si nunc errarem, fateor me errare libenter:
Nam sine censore, nullus in orbe fuit.

¶ PRETE Francesco Albertini Florentino a Bartholomeo Lupio Sculptore Salute & Pace perpetua. f. 1'

Non posso recusare alla tua iusta petitione, sì perla antiqua amicitia, sì per esser della medesima patria, sì etiam perchè intendi della pictura, che m' hai preghato te ne scriva; senza la quale niuno spirito gentile può stare; perchè la sculptura et pictura molto delecta l'huomo, et pigliane recreatione et doctrina, et fructo copioso: cum sit che li cosmographi et naviganti senza questa non posson fare: lascio stare diversi artisti: epsa è arte infra tucte excellentissima, perchè dà cognitione di molte cose incognite a' docti et alli indocti. Per la qual cosa ti exhorto al seguitarla con tucte le forze tue, acciò vada similando le cose naturali: le quali nessuna altra arte può imitare,

se non questa. Et che più bisogna dire? questa può fare parere quelle cose essere, che non sono: et qualche volta non solo uccelli et animali bruti ha illusi, ma huomini in quella extructi. Per tanto ho pensato scriverti (come pregasti) molte cose degne, facte per mano di huomini excellenti antiqui et anchor moderni, che hanno lasciato memoria et fama di sculptura et pictura nella nostra inclita ciptà Florentina: tutti sono stati Florentini, da uno infuori: li quali non solo la nobilissima patria hanno illustrata, ma Roma, Venetia et Napoli con Milano, et altre ciptà di Italia; ma quelle di Francia et Hyspania et Ungheria. Essendo la nostra Ciptà in quattro parti principali separata con quattro belli Ponti lapidei sopra il regale fiume Arno, farò di questo Memoriale quattro divisioni; et in ciascheduno quartieri ponerò quelle picture si aspectono alle chiese et lochi di decto quartieri: acciò non perda in tucto il tempo in questi giorni che son venuto a rivedere la bella patria. Per haver lasciato e libri a Roma: non ti scrivo in versi per la penuria del tempo; et li miei versi non sono molto tersi. Le magnificentie et bellezze
f. 2 di Florentia non le ho ancora finite. Lo opuscolo compuosi a Iulio ii. Pontefice maximo, delle antiquità di Roma, et alchune cose di Florentia, mi pare superfluo traducere in uulgare: tamen, per satisfarti, trarrò un fioretto di tucti e capitoli del primo, secundo et tertio libro: et manderò ad effecto anchora quelli del fidelissimo Re di Portogallo: ma quello compuosi allo Imperatore Maximiliano, lo farò anchora in vulgare ad instantia di alcune persone devote senza littere. Delli altri miei opusculi, che sono circha quindici, tucti in vulghare, piglierai assai consolatione. Vorrei satisfare a tucti, et non posso: tamen Omnipetenti (per servare il decto evangelico) me tribuo. Le predecte cose, Bartholomeo mio, havendo io pocho notitia della pictura, et cecus (ut vulgo dicitur) non iudicat de coloribus, le ho examinate per mezo di homini degni di fede et di scripture antique. Pregho ciascheduno leggerà questo Memoriale, vogli emendare li errori per charità, et excusare la mia presumptione in haver parlato d'una materia, che è sopra le mie exigue forze. La brevità del tempo mi darà excusatione, insieme con la professione: tucto mi ha forzato la obedientia et amore charitativo, il quale sempre t'ho portato per infino a teneris annis; et anchora per esser tu stato più tempo nella riccha ciptà di Venetia, nella quale hai lasciato memoria in marmo et bronzo degna di fama, laude et assai commendatione: delle quali opere et virtù dovemo dare laude a Dio, Qui vivit et regnat in eternum.

Ex Florentia, Die xxx. Mensis Augusti M · D · X ·

¶ Quartieri di ſancto Iohanni, et sue circunstantie. f. 2'

Nel quartieri del nostro protectore sancto Ioanni Baptista, propheta et plusquam propheta, è il celeberrimo et ornatissimo tempio dedicato ad honor suo: il quale inanzi la incarnatione di Christo fu edificato, et fondato insu bellissime columne (come ancor si vede) da Iulio Cesare et Gneo Pompeio, Macrino et Albino, et altri nobilissimi Romani mandati dalli Consuli et Senatori Romani con peritissimi architectori: el quale tempio dignissimo dedicorono a Marte: la statua marmorea del quale collocorno in mezo sopra una colunna marmorea: la quale poi dalli nostri fedeli Christiani fu levata et posta dalla porta di mezo va verso l'opera del ſancto Iohanni, di marmo per mano di Donato: et cavorono quella che oggi si vede in Merchato vecchio, sopra la quale è la statua di Copia et divitia per mano di Donato: il qual tempio fu constructo nel segno ascendente di Marte; come appare nello antiquo, riccho et artifitioso pavimento con varii marmi adornato. Apresso li pianeti et celesti segni, è uno verso retrogrado, che dice: En giro torte sol ciclos et rotor igne.

Lascio stare molte cose degne et mirabili dalli nostri Christiani aggiunte con bellissimo et riccho musivo, con hystorie del nuovo et vecchio Testamento, per mano di excellentissimi maestri, et le belle fonti, et choro marmoreo, et statue di bronzo et marmo deaurate. Et le tre bellissime porte di bronzo deaurato, facte con grande artifitio, che simili non ha tucta Italia. Le due prime per mano di Lorenzo Ghiberti sculptore excellentissimo: il quale misse anni quaranta, o più di tempo in fabricarle. El [fregio, che è intorno alla porta verso la Misericordia, con suoi stipiti, è per mano di Vectorio suo figlio: et la porta è antiqua. In decto tempio è una sancta Maria Magdalena, per mano di Donato: et la sepultura di bronzo di papa Iohanni, per mano di Donato, li ornamenti marmorei di suoi discipuli. In decto tempio è uno altare tucto d'argento fine deaurato, con sancto Iohanni in mezo di tucto rilievo, per mano di Antonio Pullaro; et hystorie di mezo rilievo, di altri maestri, di riccheza et admiratione: sopra il quale si posa una [Croce altissima tucta d'argento fine, con figure bellissime, con li octo grandi candelabri d'argento, et la [rosa d'oro donò il papa, et molti [vasi et f. 3
reliquieri con figure et smalti per mano di peritissimi maestri. Anchora vi è lo indice digito del precursore Iohanni Bap(ti)sta, col quale mostrò il salvatore dicendo: Ecce agnus dei; il quale di tucto il corpo dal foco rimase illeso: et tucto è d'oro, argento et perle adornato. Non fo mentione del braccio di sancto Philippo, et altre reliquie di Sancti ricchamente adornate, et maxime quello reliquiere ornatissimo venne di Constantinopoli, con li mysterii della passione di Christo, et della Croce sancta, con oro et priete pretiose adornato, et altre cose artifitiose.

¶ Sancta Maria del Flore.

La chiesa cathedrale di ſancta Maria del Flore, vulgo sancta Reparata: la quale chiesa quanto sia stupenda et admirabile, non scrivo: perchè chi non vedessi tucte le circunstantie, non crederria: et del continuo si fabrica: et costa per infino a questo dì dui milioni di oro, et più di sei cento millia fiorini: il quale sumptuoso edifitio tutto di pietra quadra è di circuito braccia septecento octantadue et dui tertii. La lungheza di decta chiesa insulata è braccia ducento sexanta, la quale di fuori è tucta di varii marmi incrustata, con statue di marmo, et porphiri molto adornata per mano di nobili sculptori; maxime di Donato vi è il gigante primo, dalla porta della Assumptione marmorea per mano di Iohanni Banchi, sopra la Annuntiata di musivo per mano di Domenico Grillandaro. Nella facciata dinanzi è uno Evangelista a sedere, et una statua di uno che si piegha, et insul cantone uno vecchio, tutte per mano di Donato. Ma a dirti la verità, decta facciata, la quale Lorenzo de' Medici volea levare e riducerla a perfectione, mi pare senza ordine, o misura: et nanzi mi parta di Florenza (Deo dante) ti mosterrò uno modello di mia fantasia a preposito, credo non ti dispiacerà; ma se non facessi altro, darò da dire a molti, et maxime alli invidi che dicono: Quomodo hic litteras scit, cum non didiscerit? Noi sappiamo pure chi è costui: ma per dormire et stare alle panchaccie non s'acquista: non sanno, che publice molti anni udì il Politiano et Landino et Lippo, huomini doctissimi: et ancora a Bononia in sei mesi non persi il tempo con la corte: et etiam ho visto in qualche parte Victruvio, et Baptista Leo Alberti de architectura, et in palazo del papa è
f. 3′ pure una porta per mio disegno. Epsi diranno, et io farò. Ma chi fa la casa in piaza, Bisogna riga dritto ben sua maza. Torniamo alla Architectura, et maxime della Cathedrale Flo(rentina), tucta di varii marmi exornata con musaici et pavimenti marmorei incominciati. Sono in decta chiesa due sacrestie con dui para di organi. L'ornamento di uno per mano di Donato: il quale fece il lavatorio marmoreo in sacrestia, et la cassa di bronzo nella cappella di sancto Zenobio. Li altri organi adornò Luca de Rubea: il quale fece la porta di sacrestia nuova. Lascio stare il ſ crucifixo del choro, et la testa marmorea di ſocto per mano di Bene. Maiani: et il cavallo del verde terra per mano di Pau. Uccel., et il bianco di Andreino: et le ſ Croci et candellieri di argento et belli vasi, per mano di excellentissimi artisti, con li 4 libri deargentati. L'alteza della testudinea et duplice cupola è alta brac. 54, senza li ornamenti marmorei, che sono 36, con palla di rame deaurata brac. 4 et mezo alta: cosa stupenda. L'alteza della bella torre marmorea delle campane è alta brac. 144, la quale è adornata con variati fregi et bellissime statue: infra le quali le quattro alte verso la piazza, et due verso la porta di Canonica sono per mano di Donato.

¶ In ſancto Laurentio.

La chiesa di ſancto Laurentio, antiquamente chiamata Ambrosiana, nella quale sancto Zenobio riceveva in hospitio sancto Ambrosio: la qual chiesa bellissima dalli fondamenti è stata rinovata dalla preclara et nobile casa de' Medici per Philippo Brunel. architectore, lunga braccia 144, nella quale infinite pietre intagliate sono con altissime et grosse colonne integre lapidee: li laquearii sculpti con varii colori et oro fine adornati; con Claustro bellissimo, et volte sopra volte, lungo 104 braccia, con bellissime habitazioni di Canonici et cappellani. Lascio stare socto la predecta chiesa ne sia un'altra di simile lungheza et largheza, che è quella disopra, et le cappelle et choro, con sepulchri bellissimi, maxime quello di Cosmo de' Medici, et di altri nobili ciptadini. In decta chiesa è uno [stendardo grande, facto dal popolo Florentino per mano di Thad. Gaddi, sta nella cupola su alto attacchato. Nella cappella delli Operai è una tavola di fra Philip. Carmelita, et una disegnata nella cappella di sancto Andrea. Li quattro Sancti grandi nelli tabernacoli su alti sono per mano di Donato; il quale fece li dui pergami di bronzo per evangelio et epistola.

La tavola marmorea del sacramento con li suoi ornamenti è di Desiderio, f. 4.
excepto Christo sopra il calice, che è di tua mano, quando facesti il [Crucifixo et li Angeli allo altare maiore al tempo fui sacrista in decta chiesa. Le cose tue hai facte in diverse chiese, non le pongho per non ti mandare a Placentia per lo incenso.

In sacrestia, la quale è cosa bellissima et riccha, vi sono le hystorie delli quattro Evangelisti, et altri Sancti di mezo rilievo, et due porte di bronzo: ogni cosa per mano di Donato. Lascio stare altri marmi, et sepulchri et il pucto marmoreo di Desiderio, et lo [altare sculpto con Abraham, per mano di Philippo Brunelleschi, et il lavatorio del Rossello. In decta sacrestia è la sepultura insulata di bronzo con porphiri et marmi variati exornata, di Pietro et Iohanni de' Medici, per mano di Andrea Varrocchi.

Non fo mentione della [gran Croce di argento con quella del fine diaspro, et altri vasi et reliquieri et paramenti delli Angeli per mano di optimi maestri, con grande artifitio.

¶ Nel Giardino de' Medici sono assai cose antique, venute da Roma; et in quello de' Pazi: et la [fonte è per mano del Rossello, excepto lo Hercole di bronzo antiquo.

¶ In casa e Martelli, et Braccesi, et Iuliano da ſancto Gallo architectore, sono assai cose antique di Roma.

¶ Non fo mentione di quelle excellentissime per mano di Polycleto antiquo, sono in casa e Ghiberti; dove ho visto uno vaso grande marmoreo intagliato bellissimo, il quale Lorenzo Ghiberti fece portare di Grecia, cosa bellissima.

¶ In ſancta Maria maiore.

L'antiqua Chiesa di sancta Maria maiore fu consecrata da Pelagio pp. ii., il quale consecrò Sancta Maria Ughi: nella quale è una ſ tavola di Masaccio: la ſ predella et lo archo di sopra è di Paulo Uccelli: appresso al quale è il tabernacolo di Andrea.

¶ In ſancto Bernaba.

In ſancto Barnaba è una ſ tavola grande per mano di Sandro Bocticelli, et altre picture.

¶ Appresso decta chiesa è il monasterio di sancto Iuliano: sopra la porta della decta chiesa è uno Crucifixo con quattro figure, per mano di
f. 4' Andreino.

¶ In ſancto Marcho.

Nel magno Convento et chiesa di ſancto Marcho, facto la maior parte dalla Casa d' Medici, vi sono assai cose buone. La tavola maiore[1] et il capitulo et le figure del primo Claustro, per mano di frate i. o. p. (scil. Iohanni ord. pred). Lascio stare la tavola di frate Bartholomeo ord. pred. et quella di Sandro[2], et il ſ crucifixo di Pietro Pul. sopra il beato Anto. Quello di legno so che è di tua mano.

¶ Nella Nuntiata.

La chiesa della Annuntiata è devotissima et bella, con molti vasi et statue d' oro et d' argento, con voti et molte statue di cera, facte per mano di optimi artisti. Nella riccha, ornata et devotissima cappella della Madonna, il capo della quale dal devoto pictore per divin mysterio fu trovato dipincto, facta dalla casa de' Medici, son marmi et colunne sculpte bellissime. Li ornamenti della argenteria[3] per mano di fra Iohanni. Lascio stare li claustri con bellissime picture. La ſ cappel (sic) di sancto Nicholò per mano di Thadeo Gaddi, et le ſ due verso il claustro per mano di Andreino, sono in tabernaculi a mezo tondo: et ſ quelle che sono in cappella di S. Maria Magdalena de' Medici, & in altri lochi in decta chiesa, nella quale fu sepulto. La tavola[4] insulata in cappella maiore è incominciata per Philippo, et finita per Pietro P., morendo Philippo.

[1]) Acad. d. b. Arti. N. 20. [2]) Acad. d. b. A. 47. [3]) Acad. d. b. A. N. 11 und 24. [4]) Acad. d. b. A. 57.

¶ Nello oratorio contiguo di ſancto Sebastiano de' Pucci è una tavola[1] bellissima di Piero Pullaro.

¶ Nelli Innocenti è una tavola di Domenico Ghyrlandaro.

¶ In ſancta Maria Magd. de' Cistersiensi.

Nel bello et ornato convento de' Cisterſiensi è molte picture di nobili et excellenti maestri, maxime di Domenico G.[2] et Lorenzo di Credi, et di Pietro P., il quale nel primo claustro dipinse il capitulo.

¶ Nelli Angeli.

Nel devotissimo et bello convento delli Angeli sono molte tavole[3] per mano di fra Lorenzo monacho loro; et uno iuditio di fra Iohanni[4], et nel ii. claustro di ⌈Thomaso Masacci.

¶ In ſancta Maria nuova.

La chiesa di ſancta Maria nuova, fu consecrata da papa Eugenio iiii. l'anno che si fece il synodo in Flo. presente lo Imperatore greco, è devotissima. La ⌈cappella maiore è mezza di Andreino, et mezza di Dominico Veneto, benchè alcune figure dinanzi sieno per mano di Alexo Bal. In decta chiesa sono ⌈due tavole di frate Philip. et ⌈una fiammingha. Nel claustro il iuditio di f. 5
frate Barth., et ⌈sancto Michaele di Domenico G., et altre cose degne.

¶ Quartieri di ſancta Maria novella et sue circunstantie.

La chiesa di ſancta Maria novella è bellissima, lunga braccia 168, con molti marmi et picture adornata. Nel primo claustro sono hystorie antique: la prima di Adam et Eva, et quella di Noe per mano di Paulo Uccelli. Nel secundo, il quale è lungo braccia 120, è una cappella bellissima presso alla sala pontificale, dove sono ⌈disegni di Leonardo Vinci. In decta chiesa è una tavola grandissima per mano di Cimabove, allato al bello Crucifixo di Philippo Brunel., et la Trinità è per mano di Tho. Masacci. La ⌈cappella maiore con la tavola insulata è di Domenico G[5]., et quella delli Strozii è di Philippino; cose bellissime. Lascio stare la tavola de' Magi[6], fra le porte, di Sandro Bott., con ⌈sancto Cosmo et Da., per mano di Ioctino, in cappella di sancto Lo.

¶ Nella chiesa di sancto Pancratio[7] sono picture di Philippo et Marioctino, et di altri moderni maestri.

[1]) London Nat. Gall. N. 781. [2]) Louvre 204. [3]) Badia zu Ceretto. [4]) Acad. d. b. A. N. 41. [5]) Berlin. Gall. 74. 75. 76. und München Pinak. 555. 556. 560. [6]) Uffizi 1286. [7]) Jetzt Regio Lotto.

¶ In ſancta Trinita.

La chiesa di ſancta Trinita tucta in volta con musivo antiquo et picture excellenti. La cappella de' Saxetti con sua tavola di Domenico G.[1] Appresso la sacrestia, nella quale è ſ una tavola di Fra Philip. et una di Gentilino da Fabriano[2]. Lascio stare le picture di Paulo Uccelli fra le porte allato a sancta Maria Magd. incominciata per Desiderio.

¶ In Ogni Sancti sono picture antique, et sancto Aug. di Do. G., et sancto Hiero. di Sandro.[3]

¶ In Sancto Miniato fra le Torri è una ſ tavola di Andreino, et il ſ sancto Christ. fuora è braccia x, di Pietro Pullaro.

¶ In Orto ſancto Michele.

Lo antiquo et insulato edifitio di pietra quadra altissimo dello oratorio di Orto ſancto Michele è adornato di molte statue di bronzo et di marmo; con tabernaculo bellissimo di pietre pretiose, il quale costò più di 20 milia ducati. Lo edifitio antiquo era conserva del frumento pub., il quale costò 86 milia ducati. Sancto Pietro et Marco et Georgio è per mano di Donato; il quale fece il tabernaculo marmoreo dove son le statue di bronzo Xpo et sancto Tho., per mano di Andrea Varrocchi. Sancto Io. Bap, Matheo et
f. 5' Stephano di bronzo è di Lo. Ghiberti. Le quattro statue insieme, et sancto Iacobo è per mano di Io. Banchi. In chiesa vi è sancto Bartholomeo di Lo. Credi, et di altri moderni.

¶ Quartieri di ſancta Croce et sue circunstantie.

La chiesa di sancta Croce antiqua et molto grande, et lunga bracc. 200, nella facciata dinanzi marmorea, è ſ sancto Lodovico episcopo, di bronzo per mano di Donato; il quale con Luca de Rubea et Desiderio feciono assai ſ cose nel Capitulo bellissime de' Pazi. Al secondo claustro, lungo bracc. 92 et largo 70, vi è ſ Xpo battuto, di Andreino. Nel novitiato constructo dalla casa de' Medici è una tavola di Fra Philip.[4], et la predella di Francesco Piselli. La cappella maiore di Angelo Ghaddi. La cappella grande de' Baroncelli, che vi è una Assumptione di Domenico, et ſ quella di sancto Andrea di Thad. Ghaddi, il quale fece molte altre cose in decta chiesa, come è il ſ pucto cadde dal balcone resuscitato da sancto Francesco: et la ſ expositione di Xpo sopra le porte allato al sepulchro di Desiderio: et il ſ tabernacolo fuori a riscontro

[1]) Acad. d. b. A. 50. [2]) Acad. d. b. A. 32. [3]) Augustinus von Botticelli, Hieronymus von Dom. Ghirlandaio. [4]) Acad. d. b. A. 40.

lo hospitale del Tempio; il quale Thaddeo Ghaddi è sepulto nel claustro di decta chiesa. Due cappelle, cioè sancto Io. et sancto Franc. fra l' altare maiore et Sacrestia, per mano di Iocto: et il Crucifixo grande in piano, verso Fiesole, di Cimaboe. El Crucifixo di legno di Donato, il quale fece la Nuntiata di pietra: appresso la ſ tavola di Pietro P. Non fo mentione del bellissimo pergamo di marmo di Benedecto Maiani: appresso, la ſ pila marmorea con la Vergine per mano di Antonio Ross., riscontro alle ſ figure di sancto Paulino episcopo Nolano per mano di Domenico G.

¶ Nel monasterio di ſancto Ambrosio, et Murate.

La chiesa di sancto Ambrosio è antiqua et devota, con picture et tavola di fra Philip.[1] il quale fece ſ due bellissime tavole alle murate: dove son ſ picture di sancto Hiero. di Domenico G. Lascio indrieto nel monasterio di Sancto Iacopo et hospitale de' tinctori sono ſ picture di excellenti maestri; et così in sancta Verdiana, nel qual loco la casa de' Medici fece molta muraglia.

¶ In ſancto Pietro, et altre chiese.

Nella chiesa di sancto Pietro maiore è tavole di più maestri. El ſ tabernaculo marmoreo del corpus domini di Deside.

¶ In Sancto Pietro Scheradio è la ſ tavola maiore di fra Lo., la qual chiesa da Carlo magno fu constructa con sancto Stephano.

¶ In Palazo maiore.

In palazo maiore, insulato, di pietra quadra, con torre altissima brac. 180, f. 6
sono molte cose. Giù abasso è Davit di bronzo sopra la colonna fine di marmo variato: et la Iulecta sta in Loggia. El Gigante di marmo è di Michelangelo, che a Bologna fece la ſ statua grande di bronzo di Iulio ii. pp. El Davit di bronzo sopra la scala è di Andrea Varrocchi. In saletta de' ricchi laquearii son picture di Domenico G., appresso il Davit marmoreo di Dona. Nella sala del consiglio antiquo è la tavola di Philip.[2], et li ſ tre quadri grandi di Hercole in tela del Varrocchio. Nella sala grande nuova del consiglio maiore, lunga brac. 104, larga 40, è una tavola di fra Philippo[3], li ſ cavalli di Leonar. Vinci, et li ſ disegni di Michelangelo. In decto palazo è il mirabile et artifitioso horologio che mostra el corso del Sole, et moto di tucti e pianeti, per mano di Lorenzo Vulpario; et le palle della terra, per mano di

[1]) Acad. d. b. A. 41. [2]) Uffizi 1268. [3]) London. Nat. Gall. 248.

Vante miniatore. Non fo mentione delle sei figure delle Virtù[1] sono nell' arte della Mercantia per mano di Pietro Pull. La septima[2] è di Sandro: et altre picture sono nelle xxi. arti principali, et nelle 46 compagnie di disciplina.

¶ Quartieri di ſancto Spirito et sue circunstantie.

La bella chiesa di sancto Spirito per mano di Phi. Brunel. è lunga brac. 161, substentata da molte grosse colonne lapidee con testudinea cupola tutta di pietra intagliata, con sacrestia ornatissima: nel quale c' è ſ sei quadri di Thad. Ghaddi: et il Crucifixo in testa sopra la porta con sue figure. In decta chiesa son molte tavole di moderni maestri, le quali non si hanno a vergognare dalli antiqui. Lascio stare la tavola marmorea di Andrea Sansuini, et il Crucifixo del choro di Michelangelo: el ſ tabernaculo in su la piaza è di Ioctino.

¶ Nel Carmino, et ſancto Fridiano.

Sancta Maria del Carmino è antiqua et devota, lunga brac. 143, nella quale son picture di antiqui maestri: et maxime nel ſ primo claustro sopra la porta per mano di Tho. Masacci: et la cappella de' Brancacci meza di sua mano, et l' altra di Masolino, excepto sancto Pietro crucifixo per mano di Philippo. El ſ sancto Pietro allato alla cappella dello Starnina è per mano di Masolino, et ſ sancto Paulo di Masaccio. La maior cappella è stata adornata dalla nobile Casa de' Soderini, et maxime dal Reverendissimo Francesco Car-
f. 6' dinale Vulterraneo, et dallo illustriss. Pietro Gonfalonieri primo, et Duce perpetuo, suo fratello, homini doctissimi, con picture et riccho sepulchro di paraghone con varii ſ marmi sculpti per man di Benedecto Rovezani, il quale fa quella di sancto Giovanni Gualberto. Lascio stare ſ alquante figure sono in decta chiesa per man di fra Philippo.

¶ La chiesa di sancto Fridiano è dalli fondamenti constructa dalla predecta Casa de' Soderini con sue habitationi: nella quale sono alchune picture buone.

¶ Nella chiesa di sancta Clara è una ſ tavola di Lorenzo di Credi et una di Pietro Perusino[3] molto belle.

¶ In sancto Vincentio,[4] vulgo Annalena, monasterio dignissimo, constructo la maior parte dalla Casa de' Medici, ſ è una tavola di fra Philippo, et di altri pictori.

¶ In casa e Capponi fra' Bardi è uno ſ Leone di porphiro antiquo: la quale statua Lorenzo de' Medici molto laudava.

[1]) Prudentia: Uffizi 1306. [2]) Uffizi 1299. [3]) Gall. Pitti 164. [4]) Die Kirche besteht nicht mehr.

¶ Bartholomeo mio, so ci sono alcune cose che alli grân pictori parranno superflue haverle scripte: ma tu dicesti, che io empiessi el foglio, et non guardassi cosi nel sottile: tamen mi pare cosa conveniente scriverti alcune altre sono vicine ad epsa ciptà degne di memoria.

¶ In ſancto Francesco, et Miniato.

La chiesa bellissima di sancto Francesco in monte fu facta dalla Casa de' Quaratesi, nella quale sono [picture di excellenti maestri.

¶ La bellissima chiesa di sancto Miniato in monte quanto sia ben posta et ornata, saria cosa incredibile a dire, per li variati marmori et musaici et incrustationi et fenestre alabastrine, con molte colunne marmoree; et la riccha marmorea cappella de' Medici, riscontro alla quale è una cappella ornatissima, con sepulcro marmoreo del Car. Portugallese, con pietre pretiose adornata, et sedia bellissima; tutte per mano di Ant. Rosselli. La tavola[1] è di Pietro Pull. Le altre figure di Alexo Bal.; quelle di mezo rilievo, di Luca de Rubea. Non fo mentione del bellissimo choro, sotto il quale è uno altare marmoreo pieno di corpi sancti, et la bellissima sacrestia depicta per mano di excellenti pictori. Nel primo claustro[2] di sopra sono xii quadri di Paulo Uccello. Lascio stare le [tavole di Philippo sono a sancto Donato, et alle Campora, et la bellissima Sala di Pandolfo Pandolfini è a Legnaia, per mano di Andreino,[3] con sybille et homini famosi Florentini.

¶ Nelli Ingiesuati, et altri lochi. f. 7

Nello ornatissimo et bel convento delli Ingiesuati nel primo et ii. claustro sono picture di Pietro Perusino, benchè si può dire Florentino, ch'è allevato qui: et in chiesa et di sopra sono tavole di sua mano.[4] La [tavola maiore di Domenico Gril.

¶ In sancto Gallo, convento grande, la maior parte facto dalla casa de' Medici, è una [Pietà per mano di Ioctino, et altre picture. Lascio stare nella Abbatia di Fiesole, fondata dalla casa de' Medici, vi sono picture et cose di marmo bellissime.

¶ In sancto Domenico vi sono molte cose di frate Iohanni, et di altri moderni: et inverso Maiano in casa e Valori sono statue antique venute da Roma. Lascio in sancto Salvi tavole bellissime, et uno Angelo di Leonardo Vinci; et una [tavola è al tempio della Iustitia per mano di frate Iohanni el quale dipinse a Prato la cappella maiore: et il pergamo della piazza

1) Uffizi 1301. 2) Ueberweisst. 3) Die Fresken jetzt auf Leinwand übertr. in d. Uffizi. 4) Acad. d. b. A. 58 u. 53.

marmoreo, dove si mostra la cinctura della Vergine gloriosa, è di Donato. Lascio stare molte altre cose degne sono nelle altre ciptà et castella, per essere più breve.*

¶ Impresso per ser Antonio Tubini nella inclità cipta di Florentia questa di 2. di Octobre. M. D. X. al tempo dello illustrissimo Pietro Soderini Gonfalonieri & primo Duce. Perpetuo.

[*ct. R. Schöll, Januar 1869*].

Notizen über den Verfasser des Memoriale:

F r a n c e s c o A l b e r t i n i findet sich als Zeuge an letzter Stelle unter dem Testament des bekannten Pico della Mirandola vom J. 1493, das früher in dem Archiv der Badia von Florenz, jetzt im Staatsarchiv ebendaselbst bewahrt wird und im Giornale Storico degli Archivi Toscani vol. I, Firenze 1857, p. 85 ff. durch Carlo Milanesi publicirt ist (cf. Note zu p. 85). — Die betreffende Stelle lautet (p. 92):

Ego F r a n c i s c u s S a n c t i s J a c o b i de A l b e r t i n i s Cappellanus in ecclesia Sancti Laurentii de Flor^a rogatus et presens una cum omnibus infrascriptis et suprascriptis testibus ad omnia et singula in hoc presentis paginae inferiori spatio facta contenta et scripta, simul presentibus et rogatis in ipsa pagina eiusdem utique Johannis de Picis suprascripti Testamenti suo mandato manu mea me subscripsi in testimonium et eam sigillo signavi habente in circulo Ymaginem Ledae cum Cygno hoc est mulieris et auis quod ad unam ex chordulis suprapositis cerae impressi.

Im Archivio generale per rogito di S. Alessandro v. J. 1499 ist dem D. Franciscus Sanctis Jacobi Cler. Florent. der Besitz eines Canonicates zu S. Lorenzo bezeugt.

* Den Rest von f. 7 sowie f. 7' u. f. 8 füllen Verse ohne kunstgeschichtliches Interesse.

Auf der Rückseite v. f. 8. handschtl.: „Questa istoria è d' Andrea di benedetto di mariano Tempi che gli costo a 10. conttanttj". Von anderer Hand darunter zur Beglaubigung: Io Ant^o Temp^ affermo quanto di sopra si dice q^to dì 20 di sett^re 1580. In firenze — — — & Io Pietro Bellicari.

Im Archivio generale Protocolli R 301 (2. Bd. der Protokolle Niccolai, Antonii Niccolai, Antonii de Rovariis [d. i. Niccolò Rovai] v. J. 1502. Indict. 6.

(f. 310) Item postea dictis anno Ind., die vero tertia mensis decembris, actum in populo Sancti Ambrosii de Florentia praesentibus — (folgen die Zeugen) Pateat omnibus euidenter, qualiter F. Franciscus Sanctis Jacobi francisci laurentii populi Sčae m^ae de acone (die Worte von „francisci — acone" später nachgetragen) clericus florentinus et canonicus ecclesie Sči Laurentii etc. — enthält Verkaufsurkunde seines Hauses mit Zubehör an Garten, Wiesen, Stall u. a. in populo Sctae Mariae de Acone und andern Grundbesitzes in populo S. Eustachii de Acone an F. Jacobus bartholomei antonii clericus florentinus de Sā m̃ in pruneto.

Unmittelbar darauf f. 311 folgt (vom selben Tag): „Locatio. Supradictus F. Jacobus bartholomei antonii clericus et emptor in praecedente instrumento nominatus — dedit et locavit ad modium Blaxio Sanctis Jacobi populi Scae Mariae de acone fratri carnali dicti domini francisci venditoris m. s̃. praesenti et pro se et Jaco. eius fratre conducenti ad modium suprascripta omnia bona vendita dicto Jacobo per dictum dominum franciscum eius fratrem de praesentia et consensu dicti blaxii pro tempore annorum trium proximorum futurorum etc. Folgen die Bedingungen.

Archivio Protocolli B 450. Protocolle von S. Alessandro Braccesi. 1499 Ind. 10.

f. 136 ff. enthält die Urkunde der Aufnahme des Franciscus Sanctis clericus Florentinus principalis in das Canonicat von S. Lorenzo. Das letzt vorhergehende Datum f. 133 ist „anno incarnationis dominicae mill. quadring. nonagesimo nono indict. 3 et die Sabbatis xviij mensis octobris" (die Verhandlung mit dem Schreiben des Papstes Alexander VI. f. 136—142 ohne Datum, die Urkunde selbst f. 142—143 weist mit: „Item postea eisdem anno indictione die mense ac pontificatu quibus supra" auf jenes Datum zurück).

Der Brief des Papstes befiehlt die Ernennung folgendermassen:

Cum itaque sicut accepimus dilectus filius Michael Francisci Canonicus ecclesiae Sci Laurentij Florentini Canonicatum et praebendam dicte ecclesie qui de iure patronatus laycorum ex privilegio apostolico existunt: quos obtinet: ex certis rationabilibus causis ad id animum suum mouentibus sponte et libere resignare proponat: Nos uotis ipsius Michaelis in hac parte fauorabiliter annuentes, — tam Dilectum Filium Franciscum Sanctis clericum Florentinum apud nos de uite ac morum honestate aliisque probitatis et virtutum meritis multipliciter commendatum horum intuitu gratioso fauore prosequi etc. (Folgt die Anweisung zur Aufnahme des Franciscus (Albertinus) mit allen Einzelheiten der Procedur.)

f. 142 die Aufnahmeurkunde selbst „coram Priore et canonicis — ecclesiae Sči Laurentii florentini in loco eorum soliti capituli cum lauacro Sacrestie

dicte ecclesie ad sonitum campanule ut moris est et de mandato atque ad requisitionem dicti et infrascripti prioris conuocatis coadunatis et capitulariter congregatis

Prouidus uir dn̄s Franciscus Sanctis canonicus et ut uerus canonicus dicte ecclesie Sc̄i Laurentii habens ac tenens suis in manibus suprascriptas litteras apostolicas et processum desuper habitum — litteras et processum — publicauit et insinuauit etc.

Zum Schluss Namen des Priors (Dn̄s Castorus francisci de Bozolinis) und der Canonici (6 an der Zahl), endlich der gerichtlichen Zeugen. —

Unter Gori's Papieren in der Bibliotheca Marucelliana in Florenz findet sich (Cod. A. XI Nr. 11) folgende Notiz über Franciscus Albertinus:

Memorie comunicatemi dal Sig Can°. Salvini q°. dì 16 Luglio 1743': „Il Negri[1] rammenta un' edizione di Franc. Albertini stampata in Roma de Mirabilibus nouae ac veteris urbis Romae nel 1505 („forse 1509" am Rand); ma questa non si è vista. Questa fu ristampata dal Mazocchi nel 1510 e poi nel 1515 in Roma. — Nel 1509 dedica questa sua opera a Giulio II. come appare della lettera, ma il libro è stampato nel 1510; ed in tutta questa opera riporta Inscriz. antiche in n° di sopra 70, ed ad ogni tratto cita un suo Opusculo già fatto da lui de veteribus epitaphiis Romanorum; e quando riporta una iscrizione sempre dice: ut in meo libro Epitaphiorum antiquorum; onde si può dire francamente che l'Albertini sia stato il primo a pubblicare Inscrizioni antiche, e dice d'averlo dedicato: quod quidem Rev. Syxto Nepoti Santitatis Tuae (Giulio II) Vice-Carcellarii et S. R. E. Cardinali Tit. S. Petri ad Vincula dedicavi."

„Il Mazocchi da fuori Epigr. ant. Urb. nel 1521 dedicata ad Adriano VI. Il Mazocchi desse in luce un libro una raccolta di Roma prisca et nova varii Auctores, e da il primo luogo all' Albertini. — Quindi è che con fondamento si asserisce essersi il Mazocchi valuto dell' Opusculo dell' Albertini Epitaphia, tanto più che si è riscontrato, che nella raccolta del Mazocchi vi sono tutte le iscrizioni dell' Albertini, ed il Mazocchi nella dedicatoria a Mons. Mario Maffei Volterr. Vescovo d'Aquino, dove magnifica questa sua fatica, dice: quam adgredi nedum perficere nemo hactenus sit ausus. — Ed esso in fine dell' Opera dell' Albertini stampato vel 1510 dice cosi: Impressum Romae per Jacobum Mazocchium Romanum Acad. Bibliopolam qui infra paucos dies Epitaphiorum opusculum in lucem ponet, — ed il medesimo dice nell' ediz. del 1515, onde il Poccianti[2] dice: edidit etiam Epitaphiorum antiquorum opusculum. — In Canonicorum Florent. Collegium rooptatus, si crede morto (Albertini) in Roma nel 1515 Decretorum (diess gestrichen) Iuris Pontificii Doctor." —

[1]) Giulio Negri, Ferrarese Istoria degli Scrittori Fiorent. p. 181. Ferrara 1722.
[2]) Pocciantius, Catal. script. Florent. p. 66 (Flor. 1589).

Nachtrag zu Band II.

Zu S. 70.

Die Cappella Castellani im rechten Seitenschiff von S. Croce zu Florenz wird seit kurzem von der Tünche gereinigt und die Wandmalereien, soweit sie nicht durch angemauerte Denkmäler zerstört sind, blosgelegt. Einige Mönche besorgen die Arbeit des Waschens und Kratzens ohne Schwierigkeit; die Fresken haben sich unter dem Bewurfe verhältnissmässig gut erhalten und werden nur an wenigen Stellen Restauration bedürfen. Herr Dr. Rudolf Schöll in Florenz widmet uns folgenden Bericht über den Stand der Sache Ende März d. J.:

„Durch den Eingangsbogen, der seitdem bis auf eine Thür zugebaut worden ist und an dem jetzt Gestalten liegender Propheten mit Papierrollen (ähnlich wie die an der Innenseite erhaltenen) zum Vorschein kommen, tritt man in die geräumige Capelle, die durch einen mittleren Pfeiler in zwei gleiche Hälften getheilt wird. Die Deckenfiguren der vordern Hälfte (vom Eingang aus) sind die 4 lateinischen Doctoren, die der zurückliegenden die 4 Evangelisten. Die beiden Langwände sind in 3 Streifen getheilt, welche rechts vom Eingang die Darstellungen des h. Nicolaus und in der hinteren Abtheilung Johannes den Täufer, links — soweit sich sehen lässt — Scenen aus der Lebensgeschichte des Evangelisten Johannes und des h. Antonius bringen (den ersten und letzten Gegenstand wie Vasari angegeben).

„Unmittelbar am Eingang rechts bildet ein Wandvorsprung eine Ecke, an dessen einer Seite über der später hineingebrochenen Thür sich Ueberreste von dem Martyrium einer Heiligen (Barbara?) zeigen. Die weibliche Gestalt kniet, die Hände auf dem Rücken, das Haupt zieht der eine Henker bei dem langen blonden Haar nach rückwärts, während der andere, von dem nur die Hände sichtbar sind, den Stoss zu führen scheint. Die Schmalseite nach dem Innern zu ist mit zu dem Cyclus der Legenden von S. Niccolò

gezogen. Die untere Hälfte nimmt die Geschichte der Wiederbelebung der drei vom Menschenfresser geschlachteten Knaben ein: links steht der Heilige im Ornat segnend, vor ihm knieen die Eltern der 3 Knaben betend, hinter denselben, ebenfalls mit zum Gebet erhobenen Händen, kommen die Kinder, jedes aus einem eigenen Fass empor, nur die nackten Oberleiber sind sichtbar. — Der untere (Haupt-) Streifen der daran stossenden Wand erzählt die Legende von dem Kind und dem goldenen Becher, den der Besitzer gegen sein Gelübde dem h. Nicolaus vorenthalten wollte. Rechts das Meer mit dem Schiff, aus welchem der Knabe, den Becher in der Hand, herabsteigt; der Vater sieht ihm händeringend nach; um denselben Schiffer, von denen einer den Kopf über den Rand des Schiffs biegt (ganz im Vordergrunde unten ein Schloss). Links eine Halle mit 3 Bogen, in deren äusserstem der Vater zerknirscht vor dem Bild des h. Nicolaus knieet, rechts fliegt der Heilige mit dem Knaben heran, der noch den Becher hält, und führt ihn dem entgegeneilenden Vater zu, beide Scenen durch theilnehmende Zuschauer getrennt. Der kleinere Streifen darüber stellt ein mir unbekanntes Wunder des h. Nicolaus dar: Rechts empfängt vor dem Bild des Heiligen (über dem Altar) ein bärtiger Mann in rothem Kleid mit grüner Kappe von einem jüngern, hellbekleideten, ein Almosen; in der Mitte legt derselbe die Hand auf ein ihm von Priestern vorgehaltenes Buch, mit der Linken den Gürtel fassend; der junge Mann im Vordergrunde hält in der linken Hand einen knorrigen Stab, während er die rechte wie warnend erhebt. Links davon liegt jener Mann zerschmettert unter den Rädern eines von 2 lebhaft angetriebenen Stieren gezogenen Wagens in höchst seltsamer Verkürzung, neben ihm jener Stab zerbrochen, vorn rechts betet der weissbekleidete Mann, im Hintergrunde entsetztes Publikum. — Die Lünette war noch nicht freigelegt.

„An der daran stossenden nur durch den Mittelpfeiler getrennten Wandfläche Scenen aus Johannes des Täufers Geschichte (die Lünette noch bedeckt). Der obere Streifen zeigt links die Tauf-Ceremonie: Ein älterer Mann, blos mit einem Schurz bekleidet, knieet vor Johannes, der ihn tauft, unterhalb des Andern streckt ein nackter Jüngling die Hände aus, das Wasser aufzufangen hinter knieenden Zuschauern (sehr verwischt). — Rechts Christi Taufe in der traditionellen Darstellung: Christus en face steht bis zu den Hüften im Wasser, das den rechts stehenden die Schale ausgiessenden Johannes von den knieenden Engeln trennt, die das Gewand halten. Hinter Johannes Felsenlandschaft. — Auf dem untern Streifen ist der Gegenstand links gänzlich zerstört durch Abschlagen

des Intonaco. In der Mitte Christus mit seinen Jüngern, vor ihm Kranke und Bettler knieend und anrufend, rechts drängen sich Johannes' Jünger ihn fragend herzu. Ganz rechts Johannes im Gefängniss mit ausgestreckter Hand die ihm Zuredenden segnend.

„Von der gegenüberliegenden Wand ist noch wenig ans Licht gefördert. Der unterste Streifen stellt Tod und Begräbniss des heil. Antonius vor, von Eremiten umgeben; aus einer Höhle treten Löwe und Löwin heraus. Etwas weiter rechts ist die Gestalt des auf einer Höhe betenden Heiligen zu erkennen. An der Nebenwand (gleich links beim Eingang) ist der grösste Theil des untern Stückes durch das hier errichtete Monument der Gräfin d'Albany vernichtet worden. Links von dem Denkmal empfängt ein Jüngling am Altar die Hostie (?); rechts davon ist eine Waldgegend, unten im Vordergrund schüttet ein Mann einen Korb mit Früchten um, darüber sieht man eine Jünglingsgestalt Holz tragend. Im Hintergrund ein Thurm. — Auf dem obern Streifen sind rechts Leute mit Feueranmachen und Speisevorbereitungen beschäftigt (Eremitenleben ?), links ein nackter Jüngling knieend, wahrscheinlich zur Taufe. — In der Lünette Johannes' Vision auf Patmos ganz ähnlich wie in der benachbarten Peruzzi-Capelle von Giotto. Johannes auf dem Felsen schlummernd, das Weib und der Drache, die Engel mit den 4 Thieren u. s. w. wie dort. —

„Was Band II, S. 70 Ihres Buches aus der Beschaffenheit der Deckenfiguren geschlossen ist, bestätigen die neugefundenen Fresken vollkommen. Nicht Starnina, wie uns Vasari glauben machen möchte, sondern Agnolo Gaddi muss als Schöpfer dieser Fresken gelten. Die Aehnlichkeit in der Behandlung, Gruppirung, den Gesichtern, die häufig Carrikaturen sind, des hellen Colorits, vor Allem auch der Decoration (Rahmen um die Fresken von Köpfen und Ornamenten gebildet, Propheten- und Heiligenfiguren auf dem Pfeiler u. dgl.) mit den Malereien der Chorcapelle in S. Croce ist zu auffallend und schlagend; dagegen von dem Bild, das wir uns von Starnina, dem Schüler Antonios und Lehrer Masolinos, zu machen berechtigt sind, Nichts darin zu finden. Dabei darf aber nicht geleugnet werden, dass die Ausführung eine weit sorgfältigere ist als in der Cappella maggiore, wo wir fast Tapetenmalerei zu sehen glauben. Die Scene der Erweckung der 3 Knaben ist in Zeichnung (auch des Nackten) und Gruppirung sehr gelungen, ebenso bei der Rückführung des ins Meer gestürzten Knaben, die Bewegung der Zuschauer lebendig und wirksam, Christus und Johannes' Jünger zeigen edlere Typen, als man sie sonst bei A. Gaddi finden wird, auch die Gruppe der Kranken hat nichts von übertriebener

Hässlichkeit. — Es ist anzuerkennen, dass diese Fresken, wiewohl ganz in Agnolos Charakter, doch höher stehen als seine sonstigen Florentiner Werke und öfters die Hand des Meisters verrathen, als jene. An Sorgfalt stehen sie den Fresken zu Prato sehr nah." —

Zu S. 165 Z. 5 v. u.

Fra Giovanni. Mit den bei Mr Fuller Maitland aufgeführten Bildern Angeliko's verhält es sich folgendermassen: Das erstgenannte (Bestattung Maria's) befindet sich gegenwärtig nicht mehr in der Sammlung Fuller Maitland, sondern ist durch Tausch in den Besitz des Hrn. Farrer in London gekommen, welcher dagegen an Fuller Maitland ein ebenfalls echtes Bild Angeliko's: „Tod des heil. Franz" abgetreten hat. Dieses, eine Composition von 27 Figuren, zeigt den Heiligen in einem Hofraum auf der Bahre, oberhalb die von Engeln getragene Seele, seitwärts und hinter ihm die trauernden Brüder in lebensvollen bezeichnenden Geberden, die sich namentlich auf die Wahrnehmung der Wundmale beziehen (Einer streckt in italienischer Weise 3 Finger in die Höhe, ein Andrer weist verdeutlichend in seinen Handteller, Andere beugen sich über den Leichnam und küssen ihn, Einer naht auf Krücken, Andere tragen Kerzen, Fahne u. s. w.). — Das an zweiter Stelle aufgeführte Bild bei Fuller Maitland (Maria's Himmelfahrt mit Franciscus und Hieronymus — nicht Bonaventura — in halblebensgrosser Figur), ist nicht Angeliko's eigene Arbeit, sondern wird dem Andrea da Firenze zugehören; dieses vortrefflich erhaltene Stück steht würdig neben dem in S. Margarita zu Cortona aufgeführten (vgl. I, 132 f.), wenn nicht noch darüber.

Zu S. 170.

Fra Giovanni. Mehrere Kopfstudien zu dem Gemälde der Almosenspende des Laurentius in der Cap. Nicolai im Vatikan befinden sich in der Sammlung zu Windsor.

S. 85 Z. 3 v. u. st. „Identität" l. „Verwandtschaft."
S. 416 Z. 5 v. u. st. 13. Jhd. l. 14. Jhd.

Berichtigungen zu Band I.

S. 14: Anm. Nr. 20 gehört Zeile 13 v. o. hinter „vorstellen.“

- 25 Z. 19 v. u. statt „Querschiffe“ lies „Umgangs-Kapellen.“

- 43 Ueber das Mosaik der Scala Santa vgl. Burckhardt, Cicerone 735 f.

- 53 Z. 12 v. o. statt „und zu mal. Vortr.“ lies „der malerischen Darstellung.“

- 95 Anm. 27 st. Vas. II, 82 l. 83.

- 113 Z. 9 v. u. st. „Der Bogen“ l. „Die Arca.“

- 114 Z. 10 v. o. st. „in S. Martino“ l. „über dem Portal von S. M.“

- 116 10 v. o. st. „Val d'Esta“ l. „Val d'Elsa.“

- 117 Z. 7 v. u. st. „zu Follonia“ l. „Brunnens Follonia zu Siena.“

- 121 Anm. 56 st. „über dem Thore“ l. „überm Thore des Doms.“

- 143 Z. 2 v. o. st. „östl. Querschiff“ l. „östl. Wand d. Querschiffes.“

- 152 Z. 3 v. u. st. „niederliess und dort in“ l. „niederliess und in.“

- 176 Z. 22 v. u. Marginal, st. „Querschiff“ l. „Langschiff.“

- 181 Z. 10 v. o. st. „vieler flor. K.“ l. „mehrerer flor. K.“

- 188 Z. 13 v. u. st. „überflüssig“ l. „oberflächlich.“

- „ Z. 2 v. u. Die Signatur Rusutti's genau: „PHILIPP'. RVSVTI. FECIT· HOC. OV̄S.“

- 209 Zu Giotto-Miniaturen in Rom vgl. Gregorovius Gesch. d. St. R. V. 616.

- 225 Z. 3 v. o. „Bened. IX. einen Legaten aus Treviso“ l. „Ben. IX. aus Treviso einen Leg.“

- 246 ff. Ueber den Thatbestand der Giotto-Fresken in der Peruzzi-Kapelle zu S. Croce, die bei Abfassung des englischen Originaltextes noch in der Renovation begriffen waren, soll im III. Bande Genaueres nachgetragen werden.

- 248 Z. 6 v. u. st. „Himmelfahrt“ l. „Auferweckung der Drusiana.“

- 264 Z. 17 v. u. st. „Schule des Fabr.“ l. „Schule von Fabr.“

- „ Z. 16 v. u. st. „Ghitti“ l. „Ghissi.“

- „ Z. 1 u. 2 v. u. st. „Quattrocento“ l. „Trecento“, st. „Cinquecentisten“ l. „Quattrocentisten.“

- 265 Anm. 17 st. „Ricci (Vas. I, 232)“ l. „Riccio (Vas. I, 235).“

- 279 Anm. 69 zu lesen: „In d. Gall. der Uffiz. ist ein als Giotto bezeichnetes Gemälde Christus am Oelberg“ (st. „Bergpredigt“).

- 279 Anm. 71 st. „Albertini (Memoriale p. 54)“ l. „Alb. (Opusc. de mirab. Romae. impr. Lugd. M. D. XX. p. 54).“ Dazu zu vergl. Band II, S. 262, Anm. 99.

- 280 u. f. st. „Andrea di Pontedera“ l. „Andr. da P.“

S. 289 Z. 3 v. o. st. „den Bogen von S. Petrus M." l. „die Arca von S. P. M."
- 297 Anm. 22 N. 4 u. s. w. „Saal d. grossen Gem."
- 301 Anm. 31 „N. 31 Saal d. gr. Gem."
- 302 Anm. 36 st. „Notizen Don Lor. Monaco's" l. „Notizen über Lor. Monaco (vgl. Band II, Cap. VIII)."
- 324 Marginal l. „Cap. Buontempi in S. Domenico Perugia."
- 338 Z. 10 v. o. st. „Evangelisten" l. „Propheten."
- „ Z. 23 v. o. Anm. 10 gehört an den Schluss von Z. 21.
- 346 Anm. 17: Zu ergänzen: „N. 7 der Uffizien."
- 347 Z. 11 v. u. st. „de' Centi" l. „de' Conti."
- 356 Z. 17 v. o. st. „Guissant" l. „Guissano."
- 359 Von dem Mosaik in S. Michele in Affricisco zu Ravenna findet sich bei Ciampini, Vetera Monimenta P. II. Tab. XVII. (u. p. 63 ff.) eine mangelhafte und mit dem Croquis der Berliner Bau-Depot-Akten nicht ganz übereinstimmende Abbildung. Vgl. über denselben auch den Aufsatz von R. Rahn: Ein Besuch in Ravenna (Zahn's Jahrb. f. Kunstw.).

Bayerische Staatsbibliothek München

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Crowe, Joseph A., / Cavalcaselle, G. B., / Jordan, Max,

Geschichte der italienischen Malerei

Bd.: 2

Leipzig 1869

Art. 63 kf-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258154-6